Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

14



Институт за историју
уметности

Београд
1983

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 14, 1983

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Садржај

Чланци

Књиге

Нови Исус Навин

Војислав Ј. Ђурић

Пријатељу Ивану Божићу, у спомен

1. Ратнички узори српских владара и њихова својства

Када би неки од старих српских књижевника желео да истакне војничке врлине владара чије је подвиге описивао, најчешће би посегао за поређењем његових одлика с ратничким особинама старозаветних израиљских вођа: Мојсија, Давида, Исуса Навина, Гедеона. Уз њих се још једино сећао првог хришћанског цара, Константина Великог, који је и сам — како су истицали његови хагиографи — ратовао, као израиљски поглавари, уз Божју помоћ. Тај начин похваљивања хришћанских владара ратника, у којем се старозаветни ратоборац поставља према средњовековном као праслика или праузор, једно је од општих места хришћанске књижевности; из Византије се оно преселило у Србију.

За средњовековног ученог или боље обавештеног побожног човека свака од ових старозаветних праслика садржавала је особени скуп вредности и носила својствено типско обележје. Примењена на оновремене владаре указивала је на њихове особине, обележавала их посебним знаком. Навести у похвали неког владара, на пример, да је побеђивао своје противнике као Мојсије Амалика (II Мојс., 17, 8—16), значило је придати му својство народног вође који је имао потпуно поверење у Божју помоћ, а добијао је битке више молитвом но оружјем. Тако је Стефан Немања — како су истицали његови биографи, краљ Стефан Првовенчани и монах Доментијан — проширио своју земљу побеђујући Грке као Мојсије Амалика: „крсним оружјем" или „носећи крст Христов пред очима", „уз помоћ силе Божје и поспешења светога Духа", пошто се молио „дан и ноћ".[1] Доментијан се питао у похвали Симеону Немањи: „Којом ли те силом (Господ) препојаса? Којом ли благодаћу и толиком славом обуче те, и својом силом наоружа те? Које ли анђеле представи на помоћ твоју, да си толике ратове учинио и толике цареве победио и толика чудеса показао, као некада славни боговидац Мојсије? И како страшан постаде непријатељима својима и свима диван?" Писац је одмах изнео и основно објашњење: „Мислимо Божјом благодаћу и молитвама твојим, о преподобни оче наш!"[2] И млађи писац, монах Теодосије, тврдио је да је Немања победио код Пантина своје непријатеље као Мојсије фараона зато што се уздао у Господа.[3] У књижевним делима из XIV и XV века краљ Стефан Дечански је више него остали српски владари упоређиван, као ратник, са старозаветним Мојсијем. Архиепископ Данило II изнео је мишљење да је Стефанова снага долазила од Господа као Мојсију приликом битке с Амаликом.[4] Када је Стефан победио на Велбужду, као некад Мојсије аморејског цара и све хананске земље, он се није понео, већ је, следећи Мојсијеву смерност, захвалио Богу псалмом у којем је основна мисао да се не треба уздати у свој лук нити оружје, но у Господа.[5] Слично је тврдио и Григорије Цамблак: Дечански је дејством молитве савладао бугарског цара на Велбужду као Мојсије Амалика.[6] У похвали српском краљу навео је да је он други Мојсије, јер се није уздао у лук и оружје, но у „уздизање чистих руку", тј. у молитву.[7] Слично Мојсијевој победи над Амаликом, надвладао је и цар Душан угарског краља Карла.[8] И руски кнежеви Александар Невски и Димитрије Донски тако су скршили своје иноплемене и иноверне непријатеље.[9]

Поводећи се за Цамблаковим текстом, познати пећки зограф Лонгин насликао је, 1577. године, битку на Велбужду са Стефаном Дечанским како се моли подигнутих руку док траје судар између Срба и Бугара, очевидно га представљајући као другог Мојсија у борби с Амаликом.[10] Иконографски тип српског владара као другог Мојсија образовао се, дакле, под снажним утицајем житијске и богослужбене књижевности.

Кад писци у видокруг својих паралела уведу псалмопевца Давида, онда ратнички атрибут српског владара постане кроткост, неизлобивост, смерност, које су красиле старозаветног младића приликом сукоба с много јачим и надменим Голијатом (I Сам. 17). Управо, њега је Бог изабрао да буде вођа Израиљу и миропомазани владар (I Сам. 16). Још је Сава навео, а Теодосије касније поновио, да је Немања имао кроткост Давидову,[11] као што су је имали, за своје биографе, краљеви Милутин и Стефан Дечански, деспот Стефан или неки од руских кнежева.[12] Доментијан се веома много задржаво на опису битке код Пантина. Немања се тада, „давидски" молио и вапио, заправо, непрекидно изговарао псалме. Ставио се под Божју заштиту, па су се, уз његове борце, сврстали анђели, а помогао му је и св. Георгије, тако да је српски владар после победе могао да понови „речи оца Давида" из неколиких псалама и да заједно с њим „запева богохвалну песму": да је важније призвати Господње име него располагати силом.[13] За књижевни круг архиепископа Данила II, млади краљ Душан био је Божји изабраник за „вођу и заступника српске земље", као што је то у стародревна времена био цар Давид.[14] И он је „вапио" пре битака речи Давидове, као што је, победивши уз помоћ анђела, захваљивао Богу певајући „богохвалну песму са Давидом".[15] Списатељу

---

1 *Списи светога Саве и Стефана Првовенчаног*, превео Л. Мирковић, Београд 1939, 183. Доментијан, *Животи светога Саве и светога Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 240.

2 Доментијан, *о. с.*, 252—253.

3 *Србљак*, I, приредио Ђ. Трифуновић, превео Д. Богдановић, Београд 1970, 171.

4 Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 129.

5 *ibid.*, 141.

6 *Старе српске биографије XV и XVII века*, превео Л. Мирковић, Београд 1936, 25, 26.

7 *Ibid.*, 34. Варијанту истог духа употребио је Цамблак и у Служби светом краљу Стефану Дечанском: *Србљак*, II, 337.

8 Архиепископ Данило, *о. с.*, 172.

9 Cf. Н. К. Гудзий, *Хрестоматия по древней русской литературе*, Москва 1973[8], 160, 183.

10 Cf. V. J. Djurić, *Icône du saints roi Stefan Uroš III avec des scènes de sa vie*, Balkan Studies, у штампи.

11 *Списи светога Саве и Стевана Првовенчанога*, 113; *Србљак*, I, 411 (Теодосије).

12 Архиепископ Данило, *о. с.*, 108, 112; *Старе српске биографије*, 29, 34, 123, 124; Н. К. Гудзий, *о. с.*, 146, 161; *Србљак*, II, 95, 313, 363.

13 Доментијан, *о. с.*, 235—238.

14 Архиепископ Данило, *о. с.*, 164.

15 *Ibid.*, 172—173.



Сл. 1. Псалтир цара Василија II, тријумфални портрет

који је у Раваници саставио Службу св. кнезу Лазару страдални српски предводник на Косову највише је личио на Давида, јер:

> „Када се безбожничка најезда на тебе устреми . . .
> тада ти, свети, Давид нови јавио си се супротсављањем и као онога Голијата
> са мноштвом незнабожаца поразио јеси . . . “[16]

Чак је Лазар, као Давид после победе над Голијатом, захвално узвикнуо: „Нема светога и нема праведнога изнад тебе, Господе!“[17] Најзад, Константину Филозофу се чинило да је деспот Стефан мислио на Давида кад није хтео да погуби брата, како се не би кајао као старозаветни вођа када је убио Јонатана.[18] Истом писцу је и деспот Ђурађ био подобан Давиду, по нади у Божју заштиту, када је поверовао издајничком српском војводи у борби око Голупца.[19]

Судећи по тврдњама старих српских писаца, ратнички модел који је садржан у лику старозаветног Давида није био тако чврсто дорађен, па ни посебно изразит као Мојсијев. Ваљда управо због тога сликари се њиме нису шире користили при портретисању владара ратника. Радије су се служили Давидовом ознаком, рогом, када су желели да прикажу српског владара као Божјег изабраника и помазаника — што је случај с ликом краља Марка с рогом за уље у руци уз јужни портал у Марковом манастиру.[20]

---

[16] *Србљак*, II, 149.
[17] *Ibid.*, 183—185.
[18] *Старе српске биографије*, 89.
[19] *Ibid.*, 120.
[20] Cf. В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1968) 87—97.

Поређења српских владара са старозаветним Гедеоном, иначе доста ретка, примењивана су кад би се желело указати како су они, уз Божју помоћ, као он некада (Суд., 7), побеђивали далеко бројније непријатеље. Пред Гедеоном се — сходно Библији — у једном тренутку нашла множина Мадијана и Амалика „као скакаваца . . . ; бјеше их много као пијеска по бријегу морском“ (Суд. 7, 12). Тако је Немања, према Доментијану, био спасен Божјом помоћи код Пантина од најезде „множине народа: Грка, Фруга, Турака и велике силе других народа“.[21] Он је пред битку узео „Богом даровано му копље“ и, као што је то некад учинио Гедеон прихватајући се мача Господњег, стао пред војнике и рекао: „Као што мене видите, такође и ви чините“.[22] Немањини непријатељи били су поражени као и Гедеонови, јер Бог „учини као Мадијану и Сисару, и постадоше као гној земаљски“ /Пс. 82 (83), 9/.[23] Још је Теодосије истицао да је Немања „Гедеоново уздање стекавши, са мало њих хиљаде победио“.[24] И прилике у којима се нашао кнез Лазар омогућиле су да писац његове Службе примени поређење с Гедеоном: „Као Гедеон свесилни, на најезду мноштва турског насрнуо јеси“; мада погубљен, ипак је остао победник.[25]

Побеђивати као први цар хришћанин, Константин, откривало је да је побожног српског владара у биткама штитио часни крст. Првовенчани је испричао, а Доментијан поновио, како је Немања свом наследнику послао са Свете Горе крст који је сам носио о врату и којим је побеђивао непријатеље: „да му буде чувар и утврђење и победитељ и помоћник у биткама . . . и кнезовима оштро копље и војницима штит вере и смела победа . . . и да му помаже као Давиду и древноме цару Константину . . .“.[26] У похвали која следи опису српских победа над Турцима у Малој Азији, архиепископ Данило II је за краља Милутина рекао да је био сличан „светим и великим царевима, кротком Давиду и славном Константину“ и да је достојан „Божје помоћи и покрова на прослављање и на узвишење свога отачаства“.[27] Исти писац је истакао како је и краљ Стефан Дечански имао ону врсту „благодати силе Христове“ којом је извојевао победу „благоверни цар Константин над иноплеменицима ради вере и као Боговидац Мојсије против Амалика“.[28] Цар Душан се, у уводу свог Законика, захваљујући Богу на помоћи, похвалио да му је он „дао у руке, као и великом Константину цару, земље и све крајеве и поморја и велике градове царства грчког“.[29] И руски и бугарски писци из XIV и XV века видели су у својим побожним и храбрим владарима „нове Константине“ које је крст штитио и доносио им победе.[30]

Ова поређења са Константином Великим као ратником изгледа да нису утицала на иконографију српских владара у средњем веку; он је српским сликарима послужио као образац за приказивање њихове побожности, оданости вери и божанског порекла њихове власти. Српски „нови Константин“ сликан је са анђелима који му слећући доносе круну и лорос, као што су — како је уверавао још Константин Порфирогенит — они снели с неба царску одећу Константину Великом.[31]

---

[21] Доментијан, *о. с.*, 235 sqq.
[22] *Ibid.*, 237; cf. Суд. 7, 17, 18.
[23] Доментијан, *l.c.*
[24] *Србљак*, I, 411.
[25] *Ibid.*, II, 185.
[26] *Списи светога Саве и Стевана Првовенчанога*, 196—197; Доментијан, *о.с.*, 275—277.
[27] Архиепископ Данило, *о.с.*, 112.
[28] *Ibid.*, 129.
[29] Đ. Sp. Radojičić, *Antologija stare srpske književnosti*, Beograd 1960, 91.
[30] Н. К. Гудзий, *о, с.*, 179, 185—186; П. Динеков, *Старобългарски страници*, София 1968, 65, 457.
[31] Cf. V. J. Đurić, *Loza Nemanjića u starom srpskom slikarstvu*, Peristil, 21 (Zagreb 1978) 53—55; id., *Icône de saint roi Stefan Uroš III*, (у штампи, cf. нап. 10).

2. Исус Навин као образац ратника

Градећи лик српског владара ратника, сликари су се ипак највише служили текстовима у којима се он слави као нови Исус Навин. Пре свега, о подвизима Исуса Навина они су могли сазнати из Старога завета, из књиге њему посвећене. Она је садржавала, више од других књига, описе ратовања, битака и појединости ратне вештине, те су је зато радо читали у световним круговима. Још за Мојсијева живота, он је био одређен да руководи окршајем с Амаликом, док се Мојсије молио подигнутих руку. Као Мојсијев наследник, превео је Израиљце преко Јордана у обећану земљу, „јер Господ војева за Израиља", а главно бојно средство био му је оштар мач. Славна је доцније постала његова победа над Јерихоном, тек што је прешао с народом Јордан. Пред битку му се јавио арханђел Михаило „с голијем мачем у руци", што је био поуздан знак више помоћи.[32] Ово јављање ушло је и у средњовековне службе сабора анђела — „сбора архистратига Михаила" — које су се обављале 8. новембра; ту је оно тачно препричано према Библији.[33] И једна апокрифна, али врло омиљена књига ширила је сазнања побожних људи о јудејској историји, па и о Исусу Навину као ратнику под Божјим окриљем. Носила је назив „Палеја" (τὰ παλαία) а била је сачињена пре IX века у Византији; мисли се да је преведена на словенски језик негде у XII веку. Садржавала је скраћене или проширене приче о збивањима из Старог завета, али увек занимљиво срочене.[34] Одступања текстова из палеје од оних канонских била су, некада, знатна. Тако је у поглављу под насловом „О јерихонском рату" речено, између осталог, и то да је арханђел Михаило приликом јављања саопштио Исусу Навину Божју поруку да ће му предати у руке непријатеље и да ће га сачувати у боју; дао му је, такође, упутство да освоји Јерихон трубећи око његових зидина, а саопштио му је и да се Јерихонци противе закону Божјем, који значи спасење.[35]

Књига Исуса Навина била је предмет пажње средњовековних мозаичара и минијатуриста. Старохришћански мозаици у главном броду римске цркве Св. Марије Велике, неколики средњовизантијски октатеуси и чувени Ватикански свитак садрже и низове слика с подвизима Исуса Навина; једном је у питању независан циклус сцена посвећен Исусу Навину, као на Ватиканском свитку, други пут су збивања из његове књиге насликана у ширем оквиру илустрованих осмокњижја.[36] Пробране сцене украшавале су старохришћанске ковчежиће од слоноваче.[37] Догађај пред Јерихоном, када се арханђео Михаило појавио с исуканим начем, с временом је издвојен из старозаветних циклуса и бивао представљан на зидовима цркава и на иконама засебно или у циклусу



Сл. 2. Новци Исака II Анђела и Манојла Анђела, арханђео Михаило наоружава цареве

посвећеном чудима арханђела Михаила, док се у илустрованим минејима сретао уз 1. септембар, када се вршио помен Исусу Навину, или уз 8. новембар, празник арханђела Михаила; некада се могао наћи и у зборницима беседа појединих истакнутих теолога као илустрација њихових тема.[38]

Примећено је да натписи уз извесне слике Јављања арханђела Исусу Навину нису преузети једино из текста Старога завета, нити из минеја за 8. новембар, већ да имају додатке који су се чинили као уметникова или ктиторова слсбодна тумачења догађаја. Уз композиције

---

[32] Ису. 5, 13—15.

[33] Cf. рукописне минеје за новембар бр. 13 и 14 у Универзитетској библиотеци у Београду. О њиховом датовању у крај XIV, односно у другу четвртину XV века: Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији*, Београд 1982, 63, бр. 781, 786.

[34] Cf. М. Н. Сперански, *Историјска палеја, њени преводи и редакције у старој словенској књижевности*, Споменик СКА, XVI (Београд 1892) 1—15; Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1974, 213—214 (с другом литературом).

[35] Српска, тзв. Крушедолска палеја, која се чува у Музеју Српске православне цркве под бр. 42 (некада бр. 81: С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, Сремски Карловци 1914, 217—225; Д. Богдановић, *о. с.*, бр. 1036), преписана у првој половини XV века, представља веома узоран пример средњовековне палеје. О јерихонском рату на fol. 95v.

[36] Cf. J. Wilpert-W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.—XIII. Jahrhundert*, Freiburg—Basel —Wien 1916/1976, 75—81, 313—316, Taf. 41—50 (са старијом литературом); K. Weitzmann, *The Joshua Roll*, Princeton 1948 (са старијом литературом); P. Huber, *Bild und Botschaft*, Züruch 1973, 33—40, Abb. 65 bis 123; M. Schapiro, *Late Antique, early Christian and Mediaeval Art*, New York 1979, 49—66.

[37] M. Schapiro, *o. c.*, 60—61 (са старијом литературом).

[38] О циклусима слика посвећених арханђелу Михаилу са сценом Јављања Исусу Навину: Г.Н. Логвин, *София Киевская*, Киев 1971, 38 (у капели посвећеној арханђелу Михаилу, на фрескама из XI века); D. Perla, *La porte di bronzo di S. Michele sul Gargano*, Monte S. Angelo 1974, 71—73; А. Н. Овчинников, *Суздальские златые врата*, Москва 1978, 30, илл. 126 (на бронзаним вратима светилишта арханђела Михаила на Монте Гаргану из XI века и на јужним, такође бронзаним вратима, на цркви Христовог рођења у Суздаљу, из прве половине XIII века); П. Миљковиќ-Пепек, *Укажувања за еден циклус од сцени посветени на св. арханѓел во црквата „Св. Арханѓел" во с. Варош, Прилепско*, Гласник на Институтот за национална историја, год. II, бр. 1 (Скопје 1958) 239—245 (на фрескама из око 1275. године); N. L. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, I/2, Paris 1930, 232, fig. 164 (на фрескама из око 1346); итд.

Као независна композиција, Јављање арханђела Михаила Исусу Навину било је насликано изнад нише проскомидије у кападокијској пећинској цркви „Голубарнику" у Чавушину, у седмој деценији X века, и на фасади цркве Св. Варваре (или Панагије) у манастиру Св. Луке у Фокиди, вероватно у другој половини X века, затим у Грузији у Ипрари, на самом крају XI века, а у XIV веку у Сафари, Зарзми, Пхотреру и Лаштверу, такође из истог времена, у два споменика у Гераки на Пелопонезу и у једном на Криту: Н. Аладашвили — Г. Алибегашвили — А. Вольская, *Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии*, Тбилиси 1966, 24—26; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, III, Rechlinghausen 1967, Abb. 303, 317; 'Ε. Στίκας, Ὁ κτίτωρ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ, ἐν Ἀθήναις 1974—1975, 103—127; N. K. Μουτσόπουλος — Γ. Δημητροκάλλης, Γεράκι, Θεσσαλονίκη 1981, 158—169. Сцена се налази и на једној руској икони с почетка XIII века, која се чува у Успенском сабору московскога Кремља: В. И. Антонова, *Ростово-суздальская школа живописи*,

са фасаде Богородичине цркве у манастиру Св. Луке у Фокиди, поред уобичајеног старозаветног текста, исписане су арханђелове речи, којих нема у познатим текстовима: „Дошао сам да ти донесем помоћ".[39] У Ипрари у Грузији догађај је пропраћен још необичнијим натписом: „Арханђел Михаило јавио се Исусу Навину за време битке, када је (Исус) истребио многобошце".[40] На суздаљским вратима наведено је да се архистратиг јавио Исусу Навину „окрепљујући га за битку".[41] У ствари, била су то додатна објашњења преузета из палеје, само нешто измењена. До настанка палеје у IX веку, ратнички модел Исуса Навина једва се осећао.

Стари хришћански писци и црквени оци који су тумачили мисију Исуса Навина — почев од Јустина, Иринеја и Климента Александријског, преко Оригена, који му је посветио преко двадесет беседа, до Јована Златоустог, Кирила Александријског и Јерусалимског, Јевсевија Кесаријског, Теодорита и Прокопија — залагали су се за идеју да је Исус Навин старозаветна праслика новозаветног Месије. Повезивала их је једнакост имена, али и то што је Христос увео људе у истиниту веру као што је Навинов син превео Израиљце у обећану земљу.[42] Ни у једнога од раних отаца цркве није у лику Исуса Навина разрађен садржај особитог ратоборца и изразитог војног вође, а Ориген је у анђелу који му се јавља пред Јерихоном видео самога Христа. Очевидно, ратнички слој идеја придодат је Исусу Навину у нешто познијој византијској црквеној књижевности. Само отуда је могао бити преузет у сликарство, где је обнародован кроз делове натписа, какви су они у Фокиди, Ипрари или у Суздаљу.

3. Нови Исус Навин у књижевности и сликарству

Тешко је без посебног трагања кроз књижевно стваралаштво у Византији пратити ту постепену промену значења у типологији Исуса Навина. Поред палеје, она се одигравала у списима неких других писаца из средњовизантијског и позновизантијског доба. Тако је код Кедрина, који је славио победе Нићифора Фоке над Арабљанима, остало забележено да се цар пре но што ће освојити један критски град молио Христу, Богородици, некима од светих ратника и арханђелу Михаилу да му помогне да сруши његове куле и зидине као што су некада били уништени бедеми Јерихона,[43] очевидно доводећи у везу гласовито дело Исуса Навина са својим. Посебно је вредан, у том смислу, „Канон који се пева за цара и његову војску у ратним сукобима", дело угледног заступника исихастичког учења Филотеја Кокина, цариградског патријарха (1353—1354, 1364—1376). Он је био савременик српских писаца из XIV века који су поредили владаре с Исусом Навином. Каноном се позивају у помоћ против непријатеља: Богородица, Јован Претеча, свети Никола, свети ратници Прокопије, Теодор, Јевстатије и Меркурије, а уз њих и низ старозаветних и новозаветних ратобораца. Начелнику небеске војске, Михаилу, моли се да дође у време битке и да погуби непријатеља; Христу се моли да помогне цару као што је оснажио Давида да потуче иноплеменике, а Самсону да силом Божијом победи; непобедиви знак крста који је штитио Константина очекује се у сукобу с непријатељским снагама; молитва се упућује да се лукави језици униште и људи спасу као у стара времена Мојсијевом руком. Сваком од прижељкиваних помоћника посвећено је по неколико стихова. Почетни стихови 9. песме Канона односе се, посебно, на Исуса Навина. „Као што си у старини даровао, Христе, снагу Исусу Навину, да би победио противнике, наоружај својом силом људе твоје, посрами (уништи) безаконе језике који хоће да нас побију".[44] Филотеј Кокинос је у своје стваралаштво укључио теолошка схватања о Божјој непосредној или посредној помоћи оновременом владару у случају ратне опасности, при чему је призивао у сећање старозаветне догађаје аналогног смисла, а посебно оне који су били везани за најистакнутије ратнике, Мојсија, Давида, Самсона и Исуса Навина.

Српски писци из времена Немањића и из деспотског доба наследили су схватања о Исусу Навину као ратнику из млађе византијске књижевности, а истумачена су их могли видети и на зидовима цркава у византијским културним и монашким срединама. Ако се изостави помен краља Уроша I као надмоћног ратника, који је, попут Исуса Навина, савлађивао околне владаре, што је забележио један загонетни писац из средине XIII века, именом Пандех[45] — онда поређење српских владара ратника с Исусом Навином спада у млађа достигнућа српске црквене књижевности. Тек га је архиепископ Данило II увео у богословску мисао у Србији, а његови ученици и следбеници развили и пренели на млађа поколења. По Данилу II, Персијанци и Агарјани који су, добротом краља Милутина, ушли у његову службу намерили су да га убију, не слутећи да је под Божјом заштитом. Он их је, уз помоћ властеле, а са својом телесном стражом, успео да савлада: „једне предаде смрти, а друге осуди на заточење, а остале, и то не мало, предаде у ропство српској земљи". Све се то збило „као што се у старини за време Исуса Навина непријатељ виде од њега поруган . . ."[46]

Из Данилове списатељске радионице изишао је и опис битке против Бугара на Велбужду, 1330. године, где су се краљ Стефан Дечански и млади краљ Душан показали као некада старозаветни Мојсије и Исус Навин. „Млади краљ веома се прослави у томе рату, као Исус Навин против иноплеменика, који су озлобили Израиља, према Св. Писму, које сведочи о њему: да млад беше телом, а велики ратоборац; јер Мојсије Боговидац васпита тога Исуса Навина у побожности и чистоти, и да му служи у целомудрију, а после њега други вођа постаде скупу Израиљеву; тако (Дечански) и овога

Москва 1967, 41, 80 (са старијом литературом). Насликана је такође у Менологу Василија II (крај X века) и уз Беседе Григорија Богослова, у грчком рукопису бр. 510 из париске Националне библиотеке (крај IX века): V. N. Lazarev, *Storia della pitura bizantina*, Torino 1967, t. 119; S. Der Nersessian, *Etudes byzantines et arméniennes*, Louvain 1973, 93—94.

[39] 'Α. Ξυγγόπουλος, Ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περ. Δ' — τομ. Ζ' (Ἀθῆναι 1974) 127—137; A. Grabar, *L'art du moyen âge en Occident*, London 1980, XI, 36—37; Ἐ. Στίκας, *o. c.*, 105, 112—113. Писци су различито протумачили појаву овог додатка: Грабар је био уверен да је за њега заслужан уметник, а Стикас сматра да је то био ктитор. R. Stichel, *L'affresco di Michele arcangelo e Giosuè ad Osios Lukas: La sua interpretazione nel quadro di affreschi simili in Cappadocia e Georgia*, Atti del Primo simposio internazionale sull'arte georgiana, Milano 1977, 289, пронашао је да неслагање с библијским текстом долази отуд што је за натпис послужило читање одређених места из палеје.

[40] Н. Аладашвили — Г. Алибегашвили — А. Вольская, *o. c.*, 25.

[41] А. Н. Овчиников, *l. c.*

[42] Cf. J. Daniélou, *Sacramentum futuri*, Paris 1950, 203—256; Origène, *Homélies sur Josué*, ed. A. Jaubert, Paris 1960, 37—62, 185—189, passim.

[43] G. Schlumberger, *Un empereur byzantin du dixième siècle, Nicéphore Phocas*, Paris 1890, 90—91; M. Schapiro, *o. c.*, 60, 62.

[44] Крајем XIV и почетком XV века известан број Филотејевих канона преведен је на словенске језике. На руском их има, из тога времена, неколико, међу њима и овај канон: Г. М. Прохоров, *Гимны на ратные темы эпохи Куликовской битвы*, Труды Отдела древнерусской литератури, XXXVII (Ленинград 1983) 286—304. Филотеј је био омиљен и код Срба. Његов најстарији портрет сачуван је на фрескама у Ресави. Δ. Τσαμίς, Εἰκονογραφικές μαρτυρίες γιά τόν ἅγιον Φιλόθεο Κόκκινο πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ἐπιστημονική Ἐπετηρίδα Θεολογικῆς Σχολῆς, 22 (1977), 38—39, 41, 43.

[45] Ђ. Сп. Радојичић, *o. c.*, 47; cf. и Е. Георгиев, *Литгратурата на Втората българска држава*, I, София 1977, 244—254.

[46] Архиепископ Данило, *o.c.*, 107—109.



Сл. 3. Манасијев летойис, Крунисање и наоружавање буīарскоī цара Ивана Александра

превисока краља васпита у чистоти и целомудрију, поучавајући и учећи га богољубазним речима јер знађаше да ће бити место њега вођ и чувар отачаству своме."[47] Касније, хвалећи врлине Стефана Дечанског и налазећи им сродне само код старозаветних владара, Григорије Цамблак наводи, између осталог, да се „овај може упоредити и са Исусом Навином и још виши је подвигом за народ и вођењем битака против народа који наваљују и траже да озлобе Божје наследство, коме он беше чредоначелник . . . ".[48] Константину Филозофу је деспот Стефан „био сличан храбрости и вери Исуса Навина и у достојности раздељења земље и у подизању скиније новоме Израиљу у Галгану, ослобођењу у различна времена од околних непријатеља, премудрошћу и силом."[49] Руски писци су се служили истим тврђењима када су хвалили храброст и победе својих истакнутих кнежева.[50]

Из учених кругова око Српске архиепископије, односно Патријаршије, ширило се знање о Исусу Навину као старозаветном ратнику коме је Бог помогао посредством арханђела Михаила. Сам цар Душан био је с тим предањем веома добро упознат, будући да је своју најважнију задужбину подигао у славу арханђела Михаила и Гаврила. Уосталом, време око средине XIV века у знаку је изградње манастира у част оба арханђела или само Михаила; међу ктиторима је највећи број из редова високе властеле: најистакнутији су протосеваст Хреља са својом задужбином у Штипу и деспот Оливер с оном у Леснову.[51] У касну зиму 1350. године сетио се цар Душан Арханђелског манастира у Јерусалиму, који је подигао његов дед, краљ Милутин, а украшавао га још његов отац, Стефан Дечански. Доделио му је као дар храм Св. Николе на Врањини на Скадарском језеру и редовни дубровачки (стонски) доходак од 500 перпера. У аренги ове повеље, која је нешто касније прерађена, наведено је да се цар обратио непосредно Христу молећи га за покровитељство над његовом малочедном породицом „јакоже прежде вздвигл јеси Израиља", али се највише усредсредио на арханђела Михаила, војводу анђеоске војске, који стоји уз Христов престо. „Мољу же се тебе војеводо небесни, свети архангеле Михаиле: препојаши ме оружијем твојим, јакоже Исуса Навина и покри ме јакоже млнијеју крилома твојима, оплачајет бо се ангел Господн окрст бојештихсе јего".[52]

Душанов син, цар Урош, у аренги повеље којом је дао острво Мљет двојици которских властелина, 1357. године, исказао је уверење да Христос, небесни цар славе, „својим рабом и православним царем, поживших благоверијем и чистотоју прешдшим вса лета живота својего и вспријемшим венце почсти од всемогуштаго Владики и од руки ангелске мч победи . . . ".[53] Млади цар себе није упоредио с Исусом Навином, али је био свестан да је потребно да прође неко време владавине у побожности и чистоти како би се од Христа добили венац славе и победни мач посредством анђела. Био је то само један од одјека хришћанског схватања славе и победе, попут онога о Исусу Навину као праслици владара и вође изабраног народа, над којим бди Божја воља, која се остварује уз помоћ арханђела Михаила и војске којој је он војвода. Откако је у XIV веку Исус Навин као ратник постао омиљена праслика и српског владара, помоћ у оружју све се више очекивала од арханђела Михаила. Из књижевности су биле потиснуте слике какве је раније о Немањи стварао његов биограф Доментијан: „којом ли те силом Господ препојаса . . . којом силом наоружа . . . да си толике цареве победио . . . као некад славни боговидац Мојсије?" или да се прихватао у рату, као Гедеон, богомдарованог копља. И на савременој литургији о арханђелу Михаилу у једном ирмосу се вели како је Исус Навин примио од њега пред Јерихоном силу и, потом, копљем пленио противника.

Божанско порекло оружја у рукама победничких православних владара, добијено с неба посредством анђела или арханђела Михаила, почело се најпре сликати у Византији, а тек око средине XIV века захватило је Србију и Бугарску. Најстарија таква представа је остала у псалтиру Василија II, који се чува у Венецији. Негде после ратовања с Арабљанима на истоку, можда између 1001. и 1005. године, или око 1019. године, тек што је победио војску цара Самуила, Василије II је на минијатури приказан како стоји на украшеном постољу, обучен у тунику и оклоп, док му одозго, из сегмента неба, попрсни Христос пружа стему, коју му арханђел Гаврило, долећући с десне стране, намешта на главу. За то време, арханђел Михаило, слећући с леве стране, приноси копље, које цар прихвата десном руком. Већ му је у спуштеној левици мач у корицама. Пред њим су у проскинези вероватно побеђени противници, а с леве и десне његове стране су по три иконе с попрсним ликовима све-

---

[47] *Ibid*, 140—141. Примере поређења српских и владара с Исусом Навином у Даниловим текстовима прикупио је и П. Миљковић-Пепек, *o.c.*, 242—245.

[48] *Старе срйске биоīрафије*, 34.

[49] *Ibid.*, 46.

[50] Н. К. Гудзий, *o. c.*,160—161; А. М. Панченко — Б. А. Успенский, *Иван Грозный и Петр Великий: концепции первого монарха*, Труды Отдела древнерусской литературы, XXXVII (Ленинград 1983) 69.

[51] М. Пурковић *Пойис цркава у сшарој срйској држави*, Скопље 1938, 7—8; id., *Свешишељски кулшови у сшарој срйској држави*, Богословље XIV (Београд 1939) 168; В. Р. Петковић *Преīлед црквених сйоменика кроз йовесницу срйскоī народа*, Београд 1950, 8—11.

[52] А. Соловјев, *Одабрани сйоменици срйскоī йрава*, Београд 1926, 149. Ова повеља нађена је у препису из XVI века, а у последње време се сматра да је, између осталог, аренга нешто раније прерађена, односно скраћена: В. Мошин, *Повеља цара Сшефана Душана о Арханђеловом манасширу у Јерусалиму и о манасширу Св. Николе на Скадарском осшрву Врањини*, Археографски прилози 3 (Београд 1981) 7—28. Тиме се, међутим, не умањује вредност сведочења о духу и мислима у средњем веку у Србији, мада је аутентичност царевог исказа умањена.

[53] А. Соловјев, *o.c.*, 159—160.

Пример сличне владарске иконографије код Бугара је, такође, остао у минијатурном сликарству. Реч је о Манасијевом летопису, који је преведен с грчког и украшен на захтев цара Ивана Александра око 1345. године. На једној слици, цару Ивану Александру, чеоно представљеном, анђео, слећући, доноси камелавкион и ставља му га једном руком на главу, док му другом пружа мач. Поред владара је насликан старозаветни цар Давид, који му се обраћа испруженом левом руком, док у десној држи свитак на коме је исписан почетак 20 (21) псалма. Очевидно, псалмопевац му изговара своје стихове у којима је похвала царске власти: ,,Господе, с твоје се силе весели цар; и како му је велика радост што ти помажеш?... Метнуо си му на главу вијенац од драгог камења..." У грчком оригиналу са којег је копиран овај летопис био је, врло вероватно, приказан византијски василевс Манојло I Комнин (1143—1180), могућно у истом иконографском решењу.[55] (сл. 3)

У српској уметности божанско оборужавање владара сачувало се само у зидном сликарству. Први је тако приказан краљ Душан, између 1343. и 1345. године, на западној фасади цркве Св. Ђорђа у селу Полошком у Македонији. Лево од лунете портала, он стоји чеоно насликан с крстоликим жезлом у десници; здесна слеће један ,,анђео Господњи" и спушта му у леву руку мач у корицама. Натпис око слике, са Душановим именом и титулом, не може да објасни овакву иконографију српског владара.[56] (сл. 4)

Више од пола века су млађа два портрета деспота Стефана на којима су, у два вида, прикази његовог наоружавања. Једноставнији је на западном зиду припрате у манастиру Љубостињи, вероватно из 1403. године. Ту је насликан деспот с братом Вуком (јужно од улаза), док су с друге стране њихови родитељи, кнез Лазар и кнегиња Милица. Деспот је у владарском оделу, са жезлом и акакијом; одозго слећу два ,,Господња анђела" који му стављају круну на главу; леви, поред тога, доноси мач и пружа му га десном руком. Уобичајени натпис око лика, с именом и титулом, ни ту не може допринети разумевању овог необичног решења.[57] (сл. 5)

Други деспотов портрет, ваљда најлепши и иконографски најсложенији, налази се у наосу цркве манастира Ресаве, тамо постављен негде пред 1418. годину. Веома свечано одевен, стојећи на јастуку украшеном грифонима, деспот, као ктитор, предаје модел манастирске цркве и повељу св. Тројици, у виду три анђела који седе. У исто време, Христос, нагнут из сегмента неба, ставља му круну на главу, анђео изнад једног његовог рамена додаје му мач у десну руку, у којој је већ жезло, а анђео изнад другог рамена приноси му копље. Текстови који прате портрет односе се искључиво на ктиторско дело деспота Стефана.[58] (сл. 6 и 7)

Раније се претпостављало да је иконографија наоружавања владара победника, с упоредном символичном инвеституром, створена ослањањем на псалам 20 (21) којим се прослављала царска власт.[59] Таквом објашње-



Сл. 4. Полошко, портрет краља Душана (цртеж: Н. Цонев)

теља ратника, који су у православним земљама сматрани покровитељима у биткама и рату: Георгија, Димитрија, двојице Теодора, Прокопија и Меркурија. Насупрот минијатури, на наспрамној страници псалтира, исписан је је у јамбовима опис ,,овог необичног призора за посматраче", како се вели у песми. За писца ових стихова круна је ,,символ моћи", копље ,,застрашујуће оружје непријатељу", а свети мученици се боре заједно с царем ,,као пријатељи", обарајући ничице противнике.[54] (сл. 1)

[54] S. Der Nersessian, *o. c.*, 121 (за датовање овог портрета око 1019). Опис са старијом литературом: I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 20—26; id., *Corpus of dated illuminated Greek Manuscripts*, I, Leiden 1981, 18—19, no. 43. A. Cutter, *A Psalter of Basil II*, Arte veneta, XXXI (Venezia 1977) 9—13, озбиљно је довео у питање датовање минијатура у време око 1019. године, јер се не може с поузданошћу тврдити да су у ликовима у проскинези испред цара баш приказани Бугари. С исто толико непоузданости минијатура се може везати за цареве походе у источне покрајине, који су се успешно завршили 1001. године.

[55] I. Dujčev, *Minijature Manasijevog letopisa*, Sofija—Beograd 1965, сл. 33 и њен опис с објашњењем.

[56] Фреска је тек откривена (1983). Уз њу су били портрети властелина Јована Драгушина и његове жене, а затим, вероватно, краљице Јелене и деце Драгушинове. Cf. Ц. Грозданов — Д. Ћорнаков, *Историјски портрети из Полошког*, у овом броју ,,Зографа".

[57] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934. 67.

[58] С. Станојевић — Л. Мирковић — Ђ. Бошковић, *Манастир Манасија*, Београд 1928, 48—49; С. Радојчић, *Портрети*, 71; Б. Живковић, *Манасија, цртежи фресака*, Београд 1983, 4.

[59] С. Станојевић — Л. Мирковић — Ђ. Бошковић, *o. c.*, 49; I. Dujčev, *l. c.*; В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, 75, 96.

њу ишле су и још увек иду у прилог чињенице што је лик цара Василија II нашао место у програму једног псалтира и што се, уз цара Ивана Александра у Манасијином летопису, налази насликан пророк Давид са свитком и почетним речима овога псалма: „Метнуо си му (Господе) на главу вијенац од драгог камења . . .“ Овим стихом се може, међутим, објаснити само једна радња на сликама владара победника — стављање круне или венца на његову главу. Стихови 20 (21) псалма тесно су везани за владарску инвеституру: у илустрованим византијским псалтирима уз њих је било насликано крунисање или уздизање на штит старозаветних вођа, какви су били Језекиљ или Давид. Приликом обреда крунисања византијског цара, они су се изговарали кроз патријархову молитву.[60] Круна се, међутим, у Византији није стављала на главу владара једино при свечаности устоличења; она је била не само знак високог положаја већ и наградно обележје победника, corona triumphalis. После повратка са успешног похода, цар је њоме овенчаван испред зидина, пре но што ће свечаноући у Цариград. Многи светитељи мученици насликани су по црквама у византијском свету како добијају заслужене венце победе јер су смрт презрели Христа ради. Разлика између царске дијадеме, ознаке власти, и победничке круне — у античко време јасно подвучена — у Византији се није истицала; облици су им били, на сликама, исти.[61] И мада има још богословских текстова који би се могли навести ради тумачења симболичне инвеституре, чини се да је довољно, кад је реч о овом типу владарског портрета, задржати се управо на стиховима 20 (21) псалма као на месту непосредног надахнућа сликара. Они су условили да се у тријумфални владарски портрет унесе иконографски садржај, који је круг око цара Уроша познавао као „примање венца почасти из руке Владике (Христа)“.

Друга радња, приказана на истом иконографском типу владара, тј. наоружавање мачем и копљем посредовањем арханђела Михаила или анђела Господњих, није поменута ни у једном псалму, нити наоружавање спада у обреде везане за царски церемонијал у Византији. Мач или копље нису били саставни део инсигнија василевса; мач је улазио међу регалије само западних владара.[62] Једино је у Грузији — у том погледу усамљеној православној земљи — опасивање цара мачем био уобичајен обред приликом његовог устоличења, а извршавали су га највиши достојанственици у држави, пореклом из аристократских родова.[63] Мач и копље су били искључиво симболи победе, као што се то може видети и у иконографији светитеља ратника. Једна од најлепших и најпотпунијих тријумфалних светитељских слика сачувала се над улазом у цркву у Марковом манастиру. Ту анђели слећу да би овенчали св. Димитрија који јаше на коњу, да би га опремили оклопом, панцирним рукавицама, шлемом, металним назувцима и штитом, тоболцем и мачем.[64] Постоји, дакле, довољно доказа, у писаној речи и на уметничким делима, да су Византинци и стари Срби везивали чин владарског „примања мача победе из руке анђела“ — како је исписано у повељи



Сл. 5. Љубостиња, лик деспота Стефана, детаљ

цара Уроша о Мљету — пре свега за арханђела Михаила или анђеле Господње. Неретко су се, при том уручењу, сећали догађаја под Јерихоном, када се појавио арханђео Михаило пред Исусом Навином с исуканим мачем. На победничкој слици цара Василија II из његовог псалтира, арханђео што му доноси копље назван је, у натпису, Михаилом.[65] Речи молитве цара Душана, наведене у повељи јерусалимском Арханђелском манастиру — „Војводо небесни, свети архангеле Михаило, препојаши ме оружјем као што си Исуса Навина!“ — чине кључно сведочанство да су слике наоружавања православног владара задржале и његово поређење са старозаветним борцем и вођом Израиља, Исусом Навином. Заправо, такве слике су представљале средњовековног владара као „новог Исуса Навина“. Није, најзад, без доказне снаге ни чињеница да је преузимање из Византије иконографског типа новог Исуса Навина уследило у Србији за првим текстовима из књижевног круга архиепископа Данила II, у којима су се ратни подвизи српског владара упоређивали с победама Мојсијевог наследника. Без богословског и политичко-идеолошког образложења тешко да би краљ Душан или деспот Стефан, њихови уметнички саветници или сликари знали да поруче или израде победнички владарски портрет са садржајима који су непосредно подсећали на старозаветног војсковођу. Као и толико пута у српској уметности, слика је следила идејне назоре учених писаца.

4. Настајање иконографског типа новог Исуса Навина и његове промене

Стварање иконографије новог Исуса Навина, православног владара победника, последица је постепених промена у хришћанском поимању старозаветних израиљских вођа као префигурација средњовековних царева и краљева.[66] Те су промене текле упоредо с периодичним

---

60 О томе је у последње време расправљао, сабравши многе примере и ранију литературу, Ch. Walter, *The iconographical source for the coronation of Milutin and Simonida at Gračanica*, Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 188, 191, 199, 200, passim.

61 *Ibid.*, 183, 190, 193, passim; J. Ebersolt, *Constantinople, recueil d'études*, Paris 1951, 42—43², passim.

62 То је давно запазио још Н. П. Кондаков, *Изображения русской княжевской семи в миниатюрах XI века*, Санктпетербург 1906, 104.

63 Т. Б. Вирсаладзе, *Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши*, Ars Georgica, 4 (Тбилиси 1955) 175—183 (с другом литературом).

64 Н. Ношпал-Никуљска, *Новонастанатите историски услови во Македонија изразени на една композиција од фреските во Марков манастир — Божјите знамења принесени на дар на св. Димитрија*, Зборник посветен на Димче Коцо, Скопје 1975, 171—179.

65 Истина, све слике овог типа не откривају улогу арханђела Михаила у преношењу божанског оружја, јер на некима није остало сачувано (Ресава) или није било ни исписано име анђела (Манасијин летопис). У Полошком и Љубостињи је поред анђела наведено, на грчком, „анђео Господњи“.

66 Cf. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 53, 93—97, passim; O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser-und Reichsidee*, Darmstadt 1956², 130—135, passim. Добар преглед идеја у вези с тим, као и велику литературу, дао је K. Wessel, *Kaiserbild*, in Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. III, Stutgart 1978, 722—853, passim.



Сл. 6. Ресава, десйош Сшефан

потребама византијског друштва да се књижевним текстом или сликом овековечи неки значајан војни успех, добијена велика битка, освајање нових територија. У X веку је већ скоро свако представљање личности или догађаја из живота Исуса Навина носило тријумфални смисао. Историчари уметности су сложни у томе да је циклус њему посвећен на свитку Исуса Навина из Ватикана настао после неког од успешних војних похода византијског цара у источне области земље. То је био и разлог што је сликар, приликом израде тих минијатура, као у своје узоре гледао у позноантичке победне стубове на чијим су се облим странама одвијали, у рељефу, ратни догађаји.[67] За тријумфалну природу мозаика у палати византијског епског хероја Дигениса Акрите определио се писац који га је текстом прослављао. На зидовима тог замишљеног здања били су насликани подвизи античких јунака, али и старозаветних вођа, међу којима Мојсијеви, Самсонови, Давидови и Исуса Навина. Њихова дела су надахњивала храбре подухвате легендарног византијског борца.[68] И у византијској престоници, од X века до пред сам њен пад, указивало се на једну коњаничку фигуру на високом стубу — дакле, с најчистијим тријумфалним смислом — као на статуу Исуса Навина, победника код Гаваона. Она се уздизала на средини Теодосијевог форума, а окруживале су је колоне са кипом старих царева, подигнуте у разна времена.[69] Образованијим Цариграђанима било је јасно да су ту хришћански цареви победници окупљени око свога узора из Старог завета.

Ни слике Јављања арханђела Михаила пред Јерихоном нису постављане на зидове цркава без тријумфалног призвука проузрокованог својевременим царским успесима у биткама.[70] Та веза је посебно јасна онда када је, после победе, царски портрет бивао сликан испод сцене Арханђеловог јављања пред Јерихоном. Такав је случај управо у тзв. Цркви Нићифора Фоке (или „Великом голубарнику") у Чавушину у Кападокији. Зидне слике су направљене као успомена на боравак Нићифора Фоке с породицом у Кападокији, 964. и 965. године, поводом успешног војног похода на Тарс и у источне области и арабљанских пораза. Цар је са оцем, женом, братом и, изгледа, сином насликан у полукалоти проскомидије, док је изнад њих изведена сцена Јављања арханђела Михаила пред Јерихоном. Смештај слика у византијским храмовима увек је био промишљен и исказивао је, већ сам по себи, одређену идеју. Због тога је ова целина оправдано протумачена као тријумфална.[71]

---

67 M. Schapiro, *o.c.*, 48—67; K. Weitzmann, *o.c.*, 100—114.

68 A. Grabar, *L'empereur*, 93—95.

69 M. Schapiro, *o. c.*, 60; R. Janin, *Constantinople byzantine, Développement urbain et répertoire topographique*, Paris 1964, 66. После победе над Латинима и освајања Цариграда, Михаило VIII Палеолог је пред црквом Св. Апостола подигао победнички стуб на којем је стајао, изливен у бронзи, његов покровитељ арханђел Михаило, док је пред његовим ногама клечао, приносећи модел престонице, сам цар победитељ. Овакав склоп сцене морао је подсећати савременике на скоро истоветан приказ у сликарству Јављања арханђела Михаила пред Јерихоном на којем је скоро свагда Исус Навин клечао, молитвено се обраћајући арханђелу Михаилу. О бившем изгледу овог цариградског споменика, према старим писцима, cf. J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, 131; Г. Суботић, *Пећинска црква арханђела Михаила код Сшруге*, Зборник Филозофског факултета, VIII/1, Споменица Михаила Динића (Београд 1964) 318—319.

70 Ἐ. Στίκας, *o.c.*, 174—178; A. Grabar, *L'art du Moyen âge en Occident*, XI, 36—37.

71 N. Thierry, *Le culte de la croix dans l'empire byzantine du VII^e siècle au X^e dans ses rapports avec la guerre contre l'infidèle, Nouveaux témoignages archéologiques*, Rivista di studi bizantini e slavi, I, Miscellanea Agostino Pertusi, t. 1 (Bologna 1981) 223—228.



Сл. 7.
Ресава, десӣоӣ Сӣефан, деӣаљ

Врло је вероватна и претпоставка да се сродно решење, настало отприлике у исто време кад и оно у Кападокији, налазило на западној фасади цркве Св. Варваре (или Богородице) у манастиру Св. Луке у Фокиди. Тамо је сачуван већи део сцене Јављања арханђела пред Јерихоном, док је некада на северној страни фасаде, на површини наспрам старозаветне сцене, био портрет неког победника, највероватније ктитора цркве, византијског стратега Кранита.[72] Решења из Фокиде и Чавушина могла би се чак сматрати остатком прве степенице у владарској иконографији новог Исуса Навина. Сцена испред Јерихона већ је врло одређено наговештавала сличност подвига старозаветног и византијског ратника.

Портрет Василија II у његовом псалтиру сведочи да је коју деценију касније била сазрела мисао о стварању новог изгледа и иконографског садржаја за победничког владара. Принесено је довољно доказа да је створен после вишегодишњег ратовања и вишеструких по-

беда, мада није сасвим извесно да ли против Арабљана или цара Самуила и његових наследника.[73] На његову иконографију утицали су различити слојеви оновремених византијских назора. Њихово одгонетање није увек сразмерно уложеном напору, нити се засвагда може јемчити за поузданост исхода. Пада, на пример, одмах у очи изузетност оних појединости преко којих је саопштен основни садржај слике. Цар је, наиме, одевен у ратничку одећу, пред њим су у проскинези побеђени, а анђео који му доноси копље назван је арханђелом Михаилом. Ни на једном портрету у црквеној уметности, осим овде, цар није био представљен као војник у оклопу, а ретко је тако приказиван и на делима лаичке природе: у минијатурама историографских списа, на новцу и слоновачи.[74] Класицистичким осећањем објашњавана је ова појава, као што су у позноантичкој иконографији владара налажене истоветности у наглашавању победе: скупине побеђених под ногама и нике које крунишу тријумфатора.[75] Превиђа се — не тако ретко — да средњовизантијска и позновизантијска уметност нису биле принуђене да посежу за касноантичким узорима, јер су то обавили уметници претходних раздобља. Пред сликарима XI века, на пример, стајала су још добро очувана дела уметника из IX и X века који су, преко стваралаштва из времена цара Јустинијана, били у додиру са схватањима антике на заходу.[76] Поред живог додира с производима античке уметности, постојала је, пре свега, жеља да се остане веран хришћанским идеалима и да се, стога, угледа на она старија остварења на којима је антички узор био већ прерађен и подређен хришћанској сврси. Кад је ваљало направити лик Василија II као победника, пред уметником су се налазиле представе победника изведене у разна времена и за разноврсне намене, тако да није морао своју представу да гради сасвим изнова. Ја ту, пре свега, мислим на ликове победника из илустрованих јудејских историја, из Старог завета. Таква је, на пример, завршна минијатура на Ватиканском свитку Исуса Навина. Њена садржина о владару победнику исказује се истим саставним деловима сцене којима и основна мисао о Василију II као тријумфатору: Исус Навин седи у ратничкој униформи, са шлемом на глави и с копљем у руци, док су, испред његових ногу, везани и бачени на земљу, непријатељски цареви. Саборци Исуса Навина окупљени су око њега, док неки, на његов позив, стају, према античком обичају, непријатељима на вратове.[77] Цар Василије II, истина, стоји, његови саборци, свети ратници („цареви пријатељи у биткама"), размештени су около на иконама, а доле су непријатељи у ставу понизности, али им се не стаје, на антички начин, на вратове — па ипак је победнички портрет византијског цара саздан, мада уз извесне измене, на начелима на којима почива и лик старозаветног вође Израиља са Ватиканског свитка.

Обогаћење садржине небеским наоружавањем, посредством арханђела Михаила, доспело је, врло вероватно, из иконографије Јављања арханђела Михаила пред Јерихоном — где је Исус Навин, као и Василије II, опремљен као ратник. Такав склоп је, у односу на старију иконографију владара победника, био и нов и друкчији, мада се надовезује на ликовно предање с темама везаним за приказивање старозаветног Исуса Навина. Сложена иконографија новог Исуса Навина — растумачена јамбским екфразисом непознатог писца на наспрамној страници псалтира цара Василија II — представља засебно и значајно поглавље у развитку типа владара победника. Вероватно су и неки други цареви у том време на приближно сличан начин били приказани.

Средином XII века већ су постојала два иконографска типа цара победитеља. Настали су рачвањем и пречишћавањем идеја какве су оне на слици Василија II. Из оба решења била су искључена ма каква присећања на античка времена и њихове ратнике. У једном типу је разрађена мисао о светим војницима као помоћницима у ратовима. О томе сведоче многобројни примери на византијском и бугарском новцу, од краја XI до XIV века, али су постојали и у зидном сликарству у цариградским палатама и византијским црквама. Новац је, у средњовизантијско доба, био под снажним утицајем црквене уметности и зато није чудно што су му теме биле једнаке с онима на зидовима богомоља или веома сродне њима. Од Алексија I Комнина, с краја XI и с почетка XII века, до ослобођења Цариграда од Латина, бар је десетак владара било приказано на новцу како стојећи с неким од светих ратника (Димитријем, Ђорђем и Теодором или младим мучеником Трифуном) држе победни знак: лабарум, крст, штап са звездоликим или троугаоним врхом.[78] Много ређе, али отприлике у исто време, јављао се на новцу и лик владара коме свети ратник уручује мач као обележје победе: св. Димитрије дарива вероватно солунског владара Јована Дуку и бугарског цара Јована II Асена.[79] Исто тако је над улазом у једну властеоску палату у Цариграду био насликан Манојло I Комнин, само што је улогу посредника у Божјем уручењу оружја имао св. Теодор. Касније је и у српској уметности била прихваћена ова иконографска садржина: на фресци у Старом Нагоричину краљ Милутин прима мач из руке св. Ђорђа.[80] Судећи по два-три кључна доказа, ова иконографска варијанта створена је као одјек неке добијене битке: златник цара Асена II искован је после погибије Византинаца на Клокотници 1230. године, а фреска краља Милутина израђена је пошто су краљеви одреди потукли Турке у Малој Азији. Врло је могућно да је и сликање Манојла I на цариградској палати било подстакнуто његовим војним успесима против Мађара и Срба.

---

72 'Ε. Στίκας, *o.c.*, 103—127, 144—145.

73 Cf. A. Grabar, *L'empereur*, 53; S. Der Nersessian, *o.c.*, 121; A. Cutler, *l.c.*

74 Док је у ратним сценама на минијатурама из XII века у Хроници Јована Скилице цар углавном одевен у ратничку одору дотле је на илустрацијама из XIV века у Летопису Константина Манасије он у свечаној одежди, с лоросом и круном (cf. A. Grabar — M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliotheque nationale de Madrid*, Venise 1979, pls. IV—V, VII, passim; I. Dujčev, *o.c.*, минијатуре бр. 13, 50, 53—55, passim). На византијском новцу такође је изузетан (cf. новац из XI века цара Исака I), а из око 1100. новац цара Алексија I Комнина, где су они представљени у оклопу, с исуканим мачем: Ph. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, III/2, Washington 1973, Pl. LXIII; P. D. Whitting, *Monnais byzantines*, Fribourg 1973, fig. 319; M. F. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081—1261*, Washington 1969, 73, Pl. 2, 13). На средњовизантијској слоновачи сачувао се само један пример из прве половине или средине XI века: D. Talbot Rice, *Art byzantin*, Paris—Bruxelles 1959, 314, figs. 152—153 (са старијом литературом).

75 A. Cutler, *o.c.*, 9—12.

76 А. Грабар је, у више махова, наглашавао ту особену присутност античких елемената у византијској уметности. Cf. на пример: *L'art de la fin l'Antiquité et du Moyen ôge*, II, Paris 1968, 861—879, passim.

77 K. Weitzmann, *o.c.*, 28, 29, Fig. 45.

78 M. F. Hendy, *o.c.*, 71—72, 104, 113, 116, 136, 228—229, 238—239, 257, 268, 275, 281, 291, 292, 295, Pls. 1/9, 10/1—4, 5—6, 13/5—9, 14/7—9,19/6—7, 30/2—10, 31/6—10, 32/8, 35/1—2, 37/1—4, 10—12, 39/6, 40/7, 42/9—10, 43/1—2, 10. У питању су: Алексије I Комнин (1081—1118) са св. Димитријем, Јован II Комнин (1118—1143) са св. Ђорђем, Манојло I Комнин (1143—1180) са св. Теодором и св. Димитријем, Исак Комнин (1184—1191), узурпатор на Кипру, са св. Ђорђем, Теодор I Ласкарис (1204—1222) и Јован III Ватац (1222—1254) са св. Теодором, Теодор II Ласкарис (1254—1258) са св. Димитријем и св. Трифуном, солунски цареви Теодор (1224—1230) Манојло (1230—c. 1238) и Јован (c. 1238—1244) са св. Димитријем. Тако је био приказан и бугарски цар Јован II Асен (1218—1241) са св. Димитријем: *ibid.*, 296—297, Pl. 46/10—11; Т. Герасимовъ, *Първата златна монета на царъ Иванъ Асенъ* II, Известия на Българския археологически институтъ, VIII, 1934 (София 1935) 363—364, сл. 201; *id.*, *Две непознати до сега монети на царь Иванъ Асенъ II*, Годишникъ на Народния археологически музей, VII, 1942 (София 1943) 98, 99—100.

79 Т. Герасимовъ, *Първата монета*, 361—368; M. F. Hendy, *o.c.*, 289, Pl. 41/19. Репродукција овог Асеновог златника у боји: *История на България*, III, София 1982; 117.

80 В. Ј. Ђурић, *Три догађаја*, 68—76 (са старијом литературом).

Нарочито место на византијском новцу, почев од средине XI века, добио је приказ цара с арханђелом Михаилом, једним од главних ослонаца у суровим биткама. Сцене нису честе и, углавном, усредсређене су на победну садржину. Колико се, за сада, може сагледати, прва је била искована на солунској номизми цара Михаила IV (1034—1041), можда непосредно после успешног гушења велике словенске побуне под Петром Дељаном. На новцу арханђел Михаило пружа цару лабарум, посредујући између њега и Бога, који се јавља у виду деснице изнад сцене.[81] Лабарум прима од арханђела и Манојло Анђел, солунски цар (око 1238—1244).[82] Михаило VIII Палеолог био је особито склон да за своје велике ратне успехе захваљује арханђелу Михаилу. На више примерака новца он клечи пред Христом, а препоручује га арханђео Михаило. Међутим, постоји новчић на коме Михаило VIII стоји уз арханђела, али није јасно да ли између себе држе победни знак.[83] Две представе на новцу, с обзиром на тему божанског наоружавања, изазивају посебну пажњу. На једној арханђел Михаило дарује мач цару Исаку II Анђелу (1185—1195), док је изнад њих десница Божја, а на другој арханђео даје мач Манојлу Анђелу и, у исто време, га крунише.[84] Док је тешко утврдити који су разлози навели Манојла Анђела на увођење тријумфалних тема у представе на новцу, дотле их је Исак II могао наћи у изгону Нормана из Солуна, Драча и са Крфа, па чак и у првим успесима против побуњених Бугара.[85] Ма колико иконографија арханђела Михаила с византијским царевима била део целине у којој су с њима и свети ратници, ипак је сцена арханђеловог уручења мача победнику лако могла подсетити свакога на догађај пред Јерихоном, јер је била истог склопа, само што је Исус Навин био замењен савременим владаоцем (сл. 2).

Гибања у иконографији победника на новцу, веома жива у XII веку, чувају успомену на истовремена и истоврсна хтења у црквеном сликарству. Мада се није сачувала ниједна слика владара победника из тога доба, преко решења на новцу постаје јасно да су тада две теме с портрета Василија II из Венецијанског псалтира почеле самостално да живе: победник са светим ратником као помоћником и тријумфатор с војводом анђеоске војске. Друга је тема наводила мисао на старозаветне садржаје, ослобађајући их других наноса. Заправо, био је то следећи корак у развитку типа новог Исуса Навина. О њему је сачувана успомена и кроз лик бугарског цара Ивана Александра у Манасијевом летопису. Вероватно због тога што је, у бугарској копији летописа, заменио два века старији портрет Манојла I Комнина из грчког предлошка, приказ Ивана Александра је иконографски мало застарео — предаји мача и круне присуствује још пророк Давид, како би се псалмом увеличала царска власт. Иван Александар је заслужио ову представу извесно стога што је, после вишегодишњих освајања византијских градова на Црном мору, добио 1344. године области око Родопа, када су у Бугарску укључени Филипопољ и суседна насеља и тиме закључена проширења бугарске државе.[86]

На овом ступњу развитка јавиле су се две значајне измене: на цару је ратничко одело замењено свечаним с лоросом, а нешто касније, свакако до XIV века, арханђео који наоружава владара више се у натпису не зове Михаило, већ анђео Господњи. Тако је остало до краја средњега века. Тиме се идеја о новом Исусу Навину није изгубила. Напуштена су нека буквална подсећања на догађаје из Старог завета и на конкретне битке владара; мисао је на тај начин била уопштена, а слика добила у символичним вредностима.

Портрет краља Душана из Полошког и знатно млађи лик деспота Стефана из Љубостиње најједноставнији су у исказивању идеје о новом Исусу Навину. Они нису окружени светитељима и пророцима, већ члановима своје породице; мач добијају од слећућег „анђела Господњег", а деспот Стефан и круну. Краљу Душану је израђена тријумфална слика у годинама великих освајања византијских земаља, чиме је стекао заслуге да у српску владарску титулу унесе да је и краљ Грка. Догодило се то уочи проглашења Српског Царства.[87] Стефан Лазаревић се, непосредно пре сликања у Љубостињи, тек вратио са ратишта из Мале Азије с деспотским венцем и мачем рашчистио прилике у земљи. Тиме је окончао дугогодишњу борбу — непрестано мењајући противнике — за знатну независност државе.[88]

Последњи тријумфални портрет из овог низа, онај деспота Стефана у Ресави, начињен је после ратних успеха у борбама с Турцима. Деспот се нашао на страни победника и у одлучујућој бици, 1413. године, под Витошом, када је, најзад, савладан султан Муса, и за дуго година обезбеђен мир.[89] На том портрету укрштене су две иконографске традиције: владар победник, који прима оружје и круну с неба, узвраћа дар — предаје св. Тројици храм подигнут у њихову славу. Приказ ктиторског чина као захвалности за победу, у Србији је био познат и раније; тако је био насликан краљ Милутин у Старом Нагоричину. Прожимање двеју иконографских тема — тријумфалне и ктиторске — произилазило је из прилика у којима се у том тренутку налазио владар и везано је за природу зидног сликарства у црквама. Овакво решење обелодањивало је мисао да је подстицај за подизање цркве био последица добијене битке или успешно завршеног ратног похода. Тако су, иконографским средствима, Старо Нагоричино и Ресава обележени као меморијални, победни споменици.

Кроз хронолошки преглед портрета владара победника и кроз праћење промена у њиховом садржају открива се постепено сазревање иконографског типа који смо назвали „нови Исус Навин", као и његово мешање са блиским типовима, али с нешто друкчијим значењем. Најзад, негде у XII веку, створене су две подврсте у типологији победника: оном с владаром којем мач даје свети ратник — оглашавала се победа у некој знаменитој бици; другом подврстом — која заслужује назив „новог Исуса Навина", јер је створена подсећањем на чудо пред Јерихоном — прослављан је цар или краљ који се дуго година носио с непријатељем и успешно окончао неки велики ратни поход. Обе су се одржале до краја средњега века.

---

81 Ph. Grierson, *o.c.*, 726, Pl. LVIII/AV 2.

82 M. F. Hendy, *o.c.*, 275, Pl. 39/4—5.

83 P. D. Whitting, *o.c.*, 236, Figs. 378, 387, 388.

84 M. F. Hendy, *o.c.*, 143, Pl. 20/1—4 и 277, Pl. 39/8. Такође и W. Wroth, *Catalogue of imperial Byzantine Coins in the British Museum*, II, London 1966,[2] 588—590, Pl. LXXI/16—17, LXXII/1. Исака II, на једном његовом новцу, арханђео само крунише: M. F. Hendy, *o.c.*, 143—144, Pl. 20/5—8; W. Wroth, *o.c.*, 590, Pl. LXXII/2.

85 Cf. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1969, 377—378.

86 *История на България*, III, 340.

87 М. Динић, *За хронологију Душанових освајања византијских градова*, Зборник радова Византолошког института, 4 (Београд 1956) 1—10; Љ. Максимовић, *Грци и Романија у српској владарској титули*, ibid., 12 (1970) 61—66.

88 *Историја српског народа*, II, Београд 1982, 64—74 (Ј. Калић).

89 *Ibid.*, 88—89 (Ј. Калић).

Le „Nouveau Josué“

Vojislav J. Djurić

Les écrivains voulant glorifier les vertus guerrières des souverains serbes avaient coutume de comparer leurs vertus à celles qu'avaient eu jadis les chefs du peuple d'Israël: Moïse, David, Gédéon, Josué. On y joint parfois aussi Constantin le Grand. C'étaint une coutume générale de la littérature chrétienne qui, de Byzance, s'est transmise à la Serbie. Chacune de ces préfigurations trouvées dans l'ancien Testament suggérait des vertus guerrières définies, si bien que l'on peut parler d'une typologie des guerriers. Ceci se manifestait surtout dans le cas où les peintres s'inspiraient des comparaisons littéraires. Ces préfigurations des souverains, empruntées à littérature, ont eu une influence sensible sur l'iconographie des portraits et des scènes de leur vies (surtout s'ils étaient canonisés).

La figure du »Nouveau Josué« s'est constituée sous l'influence de la littérature byzantine de l'époque des Macédoniens, dans laquelle ce personnage de l'Ancien Testament était proclamé, en plus de Moïse et de David, comme modèle de combattant qui, par ses armes, ouvre la voie pour la Terre Promise. Les empereurs byzantins avaient, de plus en plus souvent pris l'habitude d'appeler le Christ à leur aide, en souvenir de l'aide de Dieu accordée à Josué et des glorieuses victoires qui s'en suivirent (citer des exemples, à partir de Nicéphore Phocas jusqu'aux prières pour l'empereur de Philotée Kokkinos). Les souverains orthodoxes slaves — bulgares, serbes, russes — ont été glorifiés comme »nouveaux Josué« à partir du XIV^{e} siècle. Leurs victoires, à travers la littérature, étaient fêtées comme des victoires de Josué, en particulier ses victoires sur les Amalécites et la destruction de Jéricho. L'apparition de l'archange Michel brandissant son épée et vennant en aide à Josué devant Jéricho, était considérée comme annonce de l'aide de Dieu au peuple d'Israël. Une telle interprétation n'était pas due tellement à la lecture du texte biblique ni à celui de la liturgie pour le 8 novembre concernant cet évenement, mais surtout à un texte apocryphe nommé Palaïa (τὰ παλαία) très répandu à partir du IX^{e} — X^{e} siècle. Les extraits tirés de la Palaïa sont discernables aussi sur certaines inscriptions sur les oeuvres d'art datant du X^{e} au XIII^{e} siècle. Cette conception de ce qui s'est déroulé devant Jéricho s'est introduite aussi dans la littérature religieuse serbe, et de là, à la cour des souverains serbes et son entourage. C'est ainsi que dans le préambule d'une charte de l'empereur Dušan (1331—1355) a été conservée une prière qui, apparamment, s'appuye sur une oeuvre byzantine plus ancienne concernant Josué: »Je t'implore, chef des cohortes célestes, saint archange Michel, de m'armer de tes armes, comme tu l'as fait pour Josué . . . «

La conception de Josué comme étant le guerrier sous la protection céleste et armé par l'archange Michel, a eu une influence essencielle sur l'iconographie des portraits triomphals des souverains dans l'art byzantin et chez les slaves orthodoxes. A partir du milieu du X^{e} siècle on remarque que le type iconographique du »Nouveau Josué« est en train de prendre forme. Mais même avant cette époque, bien des cycles de peintures ou des scènes isolées consacrées à Josué, avaient été exécutés après une victoire remportée par un souverain, comme témoignage d'une émotion triomphale (tel est le cas du rouleau de Josué dans la bibliothèque Vaticane). Dans l'église rupestre de Cappadoce nommée »Grand Colombier« à Çavouşin, de même que sur la façade de l'église de la Vierge du monastère Hosios Lucas, en Phocide, le guerriers victorieux (Nicéphore Phocas en Cappadoce, et le stratège byzantin en Phocide) sont peints, déjà au X^{e} siècle, à côté d'une scène représentant l'apparition de l'archange Michel à Josué aux portes de Jéricho.

Le premier portrait d'un empereur byzantin dans lequel on le relie clairement au fameux guerrier de l'Ancien Testament a été exécuté au début du XI^{e} siècle. Il s'agit du portrait de Basile II qui se trouve dans son psautier conservé à Venise. Pendant que le Christ lui envoie sa couronne par l'archange Gabriel, l'archange Michel lui tend une lance. Au-dessous de la scene sont les ennemis vaincus, et tout autour dans les petites icônes sont représentés les saints guerrieurs. L'on a coutume de souligner les composantes antiques de cette iconographie. Cependant, elles ont aussi pu s'y introduire de façon indirecte, car le sujet assez rare du souverain en guerrier avec ses ennemis terrassés et entouré de ses combattants (dans ce cas des saints guerriers) avait pu être emprunté à la scène du triomphe de Josué, miniature finale du manuscrit du Vatican qui lui est consacré. La remise des armes par l'archange Michel est tirée de la scène de l'apparition devant Jéricho, pendant que le couronnement est emprunté aux scènes triomphales des empereurs de Byzance. L'inscription en vers iambiques accompagnant la miniature explique son contenu.

Le »couronnement du souverain par le Roi Tout puissant, son armement invincible par la main des anges«, comme on le nomme sensiblement plus tard dans un préambule d'une charte de l'empereur serbe Uroš (1355—1371), a été représenté aussi plus tard dans l'art, jusqu'à la fin du Moyen-Age. Au XII^{e} et au début du XIII^{e} siècle, à en juger d'après les effigies sur les monnaies bulgares et byzantines — conçues évidemment d'après des normes religieuses — les deux idées que nous relevons sur le portrait de Basile II ont commencé à se développer indépendemment l'une de l'autre créant deux branches iconographiques de la représentation des souverains. Sur une série de monnaies les saints guerriers apparaissent aux cotés du souverain comme ses assistants dans la victoire, dans l'autre ce rôle est joué par l'archange Michel. Le rapport de l'archange Michel envers le souverain est semblable à celui de la scène de l'apparition de l'archange devant Jéricho. Ils tiennent tous deux l'épée victorieuse ou, ce qui est encore plus intéressant, l'archange est en train d'armer le souverain avec une épée, pendant qu'au-dessus plane la droite du Seigneur. Il semble que dans le manuscrit de la Chronique de Constantin Manassès l'empereur Manuel I^{er} Comnène était représenté de façon semblable. Dans la copie bulgare de ce manuscrit, datant du milieu du XIV^{e} siècle, au même endroit est représenté le tzar Ivan Alexandre au moment où l'ange lui apporte sa couronne et son épée. Des cas semblable se retrouvent aussi sur les murs des églises serbes: à Pološko (entre 1343 et 1345) l'ange apporte une épée au roi Dušan, à Ljubostinja (vers 1403) deux anges planent au-dessus du despote Stefan qu'ils couronnent et l'un lui tend une épées, à Resava le despote est couronné par le Christ pendant qu'un ange lui remet une épée et l'autre une lance et lui, en revanche, tend le modèle de l'église à la Ste Trinité.

La participation des saints guerriers dans l'iconographie des souverains triomphants ne se bornait pas seulement à la monnaie byzantine ou bulgare. Sur un palais de Constantinople se trouvait jadis une mosaïque représentant l'empereur Manuel I^{er} Comnène auquel St. Théodore tend une épée, et à Staro Nagoričino c'est Saint Georges qui tend une épée au roi Milutin. Si nous relions ces scènes triomphales représentant l'armement des souverains aux événements historiques, nous en concluons que ce type de souverain accompagné des saints guerriers a été créé après quelque grande victoire, et que son armement par l'archange Michel ou par les anges, après de longues années de campagnes victorieuses.

La datation des fresques de la cathédrale d'Aténi

Gouram Abramichvili

I. Dans la bibliographie existante, deux opinions s'affrontent quant à la date d'exécution des peintures murales de la cathédrale d'Aténi et quant à l'identité des donateurs. Ch. Ya. Amiranachvili pense que les fresques ont été exécutées dans la première moitié du X^{ème} siècle et que la rangée des donateurs est composée — de droite à gauche — des personnages suivants (fig. 1, 2):

1. le Catholicos de Géorgie du X^{ème} siècle,
2. le successeur au trône, Georges, fils de Constantin roi d'Abkhazie,
3. le roi d'Abkhazie, Constantin,
4. Sumbat Tiezerakal, roi d'Arménie,
5. le fils de Sumbat Tiezerakal, Achot Erkat,
6. un personnage non identifié,
7. la fille de Sumbat Tiezerakal, épouse de Georges, fils et successeur du roi d'Abkhazie, Constantin.

Selon Ch. Ya. Amiranachvili, l'ordre des donateurs que l'on trouve dans cette église est déterminé par la situation politique et historique qui opposa, et par la suite réunira, le roi d'Abkhazie, Constantin et celui d'Arménie, Sumbat. En effet, le prétendant au trône, Georges, épouse la fille de Sumbat en 904. Le graffiti, daté de 906, et gravé, d'après les spécialistes, sur la fresque, permet à Ch. Ya. Amiranachvili de dater l'exécution des peintures entre 904 et 906.[1]

D'après l'analyse paléographique, R. O. Schmerling pense que les fresques sont de la deuxième moitié du XI^{ème} siècle. Les donateurs sont identifiés de la manière suivante:
2ème personnage: le roi Georges II (1072—1089)
3ème personnage: le roi Bagrat IV (1027—1072)
4ème, 5ème, 6ème et 7ème personnages: les féodaux de la région. R. O. Schmerling parvient à cette conclusion par le rappel du nom du roi Georges dans l'inscription du roi Bagrat (3).[2]

T. V. Barnaveli confirme l'opinion de R. O. Schmerling. Il révèle que l'inscription de 906 est recouverte d'une couche de polychromie de la fresque en question, sur laquelle se lit le nom du roi Georges Novelisimos. Il la date de 1080.[3] Pourtant, l'analyse de cette même inscription montre l'erreur de lecture du texte qui relate les travaux de restauration effectués à la fin du XIII^{ème} siècle et au début du XIV^{ème} siècle par Georges, fils de Liparit Toreli.[4]

II. Les rangées des donateurs peuvent être divisées en deux groupes principaux (figs. 1, 2):

— les deux donateurs présentés dans le bêma et s'adressant au Christ qui leur donne la bénédiction,

— sur la paroi de l'abside figure le deuxième groupe de donateurs s'adressant à la Vierge. Une telle disposition souligne l'importance des deux premiers personnages. L'un représentant le pouvoir ecclésiastique, l'autre le pouvoir temporel. Leur identification présente un intérêt particulier.

L'étude des inscriptions situées à gauche et à droite des visages, se révèle indispensable pour identifier les donateurs. De l'inscription du premier, il ne reste que „. . . fils du grand . . . " (figs. 3, 7). Ch. Ya. Amiranachvili pense que ce représentant du pouvoir spirituel n'est autre que le Catholicos de Géorgie du X^{ème} siècle.[5] Nous ne pouvons admettre cette hypothèse. En effet, le premier donateur est vêtu d'un habit monacal,[6] ce qui exclut toute possibilité de le confondre avec le Catholicos.

Il ne reste ni inscription, ni visage du deuxième donateur du bêma (fig. 3). Pourtant, si l'on en juge d'après les dessins de G. Gagarin[7] et de I. A. Djavakhichvili, il s'agissait d'un jeune homme imberbe. Il portait un habit („eniani kaba") de couleur merise et se distinguait nettement des autres par la riche polychromie de ses vêtements. A droite, à côté du troisième donateur (fig 4), l'inscription a disparu. Autrefois, I. A. Djavakhichvili avait encore pu voit „Roi Bagrat".[9] A gauche, on lit „Le père du roi Georges, donateur de la croix" (fig. 8). La mention du roi Georges à cet endroit a permis à R. O. Schmerling d'affirmer que le deuxième donateur était Georges II.

Les inscriptions entourant le quatrième donateur (fig. 5) sont bien conservées; on voit, à droite, „Sumbat, fils d'Achot" et, à gauche, „Sumbat a fait don de . . . botinats" (fig 9).[10]

D'après le dessin de G. Gagarin et compte tenu de l'inscription fragmentaire qui subsiste,[11] le cinquième donateur serait le jeune fils de Sumbat (4). L'inscription est ainsi libellée: „. . . t prince, fils de Sumbat" (fig. 10). Prenant en considération la lettre finale „t", Ch. Ya. Amiranachvili en déduit qu'il s'agit d'Achot.[12] Sous toutes réserves, nous l'appellerons par ce nom.

Du sixième donateur, il ne reste que quelques fragments insignifiants de vêtements et la partie gauche de l'inscription le concernant: „. . . . a fait l'offrande des forteresses inaccessibles, le roi Georges" (fig 11). Le dernier donateur (7) est une femme, sans doute la reine (fig. 6). Elle porte une couronne, un vêtement bleu avec le „thorakion" et le „maniakion". Des inscriptions sont conservées de manière incomplète de part d'autre de son visage. A droite, on lit le nom de la reine „ la reine . . . isdoukht"; à gauche, „la donatrice des terres du roi au lieu-dit Degoules" (fig. 12).

III. L'identification proposée par R. O. Schmerling laisse place au doute. Si nous acceptons son point de vue, à savoir que le deuxième donateur est Georges II, il faut

1 Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинской монументалной живописи*, Тбилиси, 1957, pp. 95—96.

2 Р. О. Шмерлинг, *К вопросу о датировке Атенской росписи*, Сообщения АН Грузинской ССР, VIII, № 4, Тбилиси 1947, pp. 261—268.

3 Т. В. Барнавели, *О дате исполнения росписи Атенского Сиона*, Сообщения АН Грузинской ССР, XVII, № 3, Тбилиси 1956, pp. 281—286; Id., *Надписи Атенского Сиона*, Тбилиси 1957, pp. 5—7, 20.

4 Г. В. Абрамишвили, *Заметка о дате росписи Атенского Сиона*, Сообщения АН Грузинской ССР, XXX, № 5, 1963, pp. 685—690; Id., *Ктиторская надпись Атенского Сиона*, Друзья памятников культуры, № 19, Тбилиси 1969, pp. 30—37.

5 Ш. Я. Амиранашвили, *op. cit.*, p. 95.

6 Н. В. Чопикашвили, *Грузинский костюм* (*VI—XIV* вв.), Тбилиси sd, p. 102.

7 Gr. Gagarin, *Le Caucase pittoresque*, Paris 1845—1857, pl. I, VI.

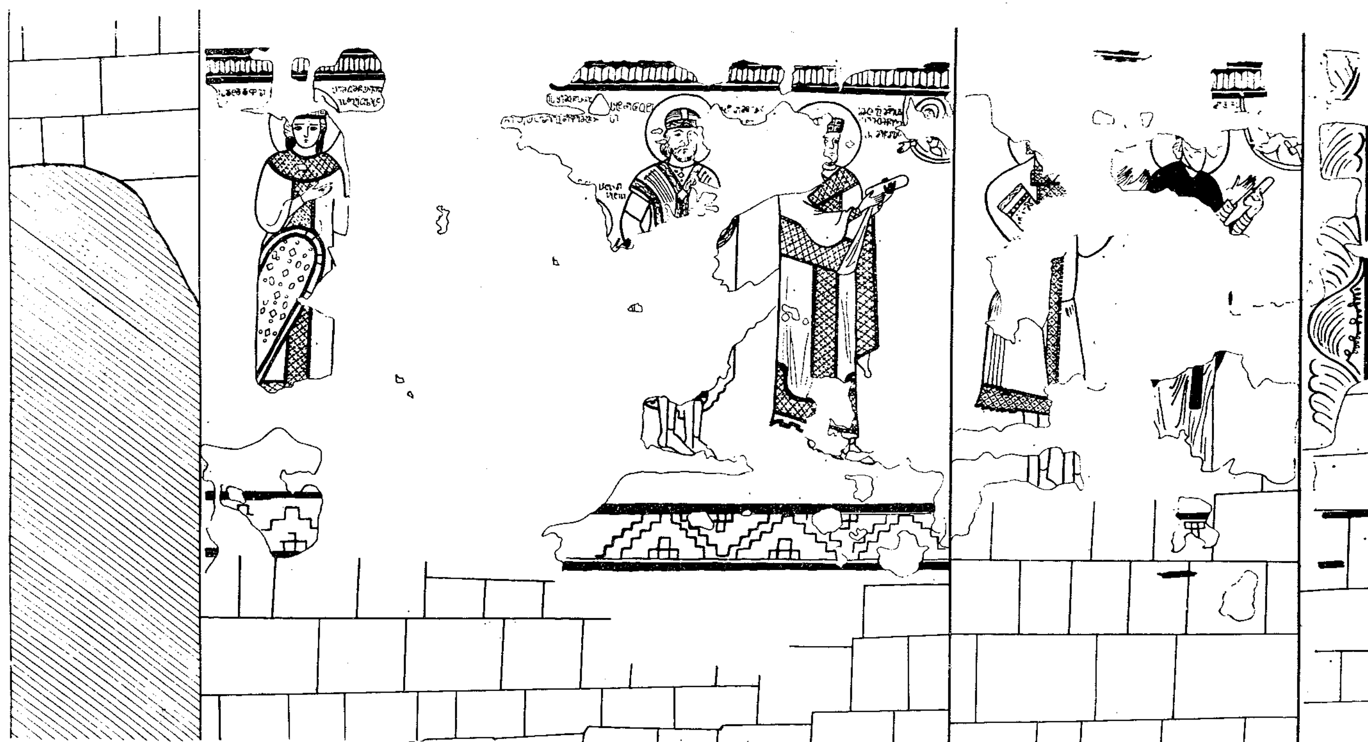
8 И. А. Джавахишвили, *Материалы по истории вещественной культуры грузинского народа*, III, IV, Тбилиси 1962.

9 *Ibid.*, pp. 16, 17

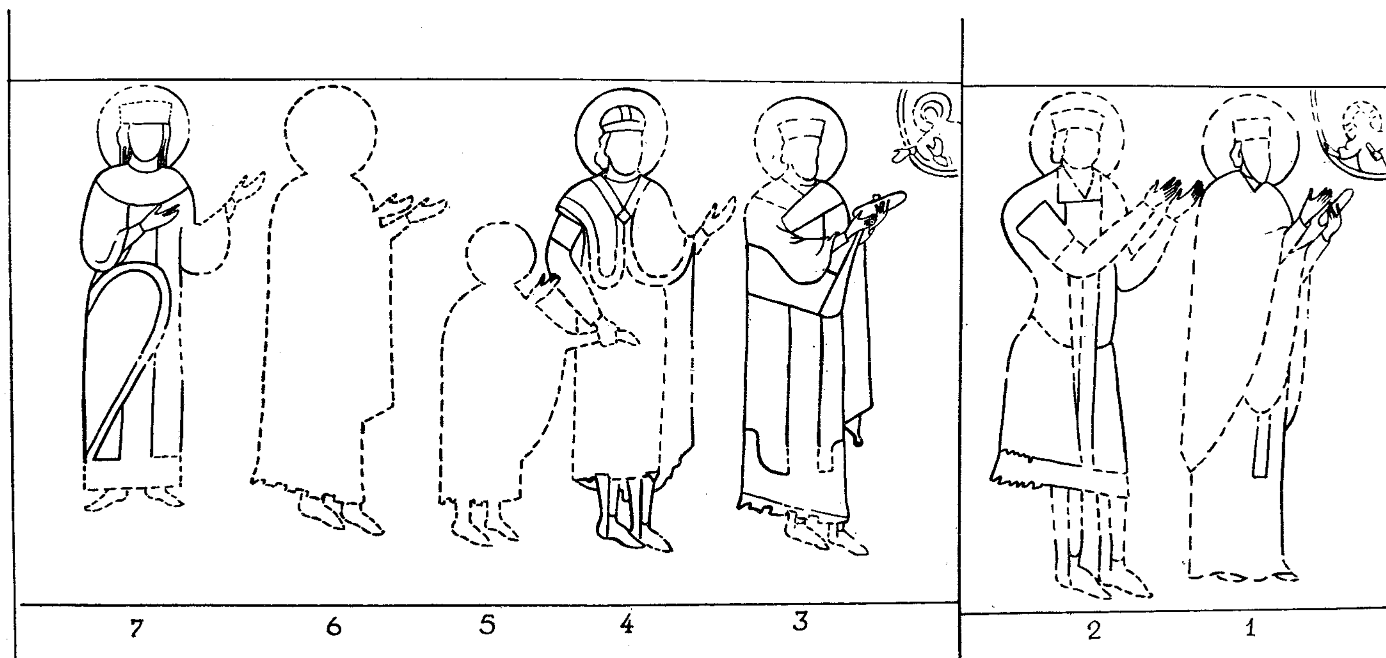
10 Т. В. Барнавели, *Надписи Атенского Сиона*, pp. 10, 11.

11 Gr. Gagarin, *op. cit.*, pl. VII.

12 Ш. Я. Амиранашвили, *op. cit.*, p. 95.



1.
rangée des
ateurs, dessin



2.
angée des donateurs,
nstruction

dans ce cas justifier la présence du nom du roi Georges II dans l'inscription du sixième donateur. Ceci nous amène à étudier la position et le contenu des inscriptions.

Les inscriptions qui entourent les donateurs du bêma (1, 2) sont presque complètement effacées. C'est pour cette raison qu'il nous est impossible de nous prononcer à propos d'une règle éventuelle qui les régissait. Par contre, dans l'abside, où les inscriptions sont beaucoup mieux conservées, nous constatons que le même système d'identification est appliqué aux divers personnages. Comme il l'a déjà été signalé, à droite du troisième donateur I. A. Djavakhichvili a déchiffré: „Roi Bagrat". A gauche, on mentionne sa donation: une croix. Et cette règle se confirme dans l'inscription relative à Sumbat, fils d'Achot (4). Ici, également, on lit son nom Sumbat, à droite et à gauche son offrande („des botinats"). Dans l'inscription qui entoure le jeune homme (5) qui, étant donné son âge, n'aurait pu être un donateur, ne figure que son nom. Dans l'inscription du septième et dernier donateur, on relève la même règle. A droite de la figure de la reine on lit son nom — ou du moins ce qui en reste: „. . . isdoukht" — et, à gauche, on signale son don à l'église: „donatrice des terres royales au lieu-dit Degoules (degeouski)". Ainsi nous pouvons constater que, dans toutes les inscriptions relatives aux donateurs, il existe une même règle. A droite de tout les donateurs adultes de la cathédrale d'Aténi est mentionné leur nom et à gauche leur offrande.

Si désormais, nous essayons d'appliquer cette règle ou ce système de lecture à l'inscription concernant le sixième donateur et, en particulier, à cette partie de l'inscription située à gauche de l'image qui s'y trouvait jadis, nous devrions lire la mention de son offrande. Comme nous le constatons, cette règle est confirmée dans cette inscription également. Ici, on mentionne en effet l'offrande du roi Georges. Mais il y a une particularité dans cette inscription: dans l'offrande elle-même, on donne le nom du donateur. Il est écrit: „A offert les citadelles inaccessibles, le roi Georges". Une telle formulation n'est pas une exception. Comme il l'a été souligné précédemment, à droite de Sumbat (4) est indiqué son nom, lequel figure à gauche aussi, avec la mention de son offrande: „Sumbat a offert . . . botinats".



Fig. 3. La rangée des donateurs, deux premiers portraits (photo T. Velmans)

Fig. 4. Le roi Bagrat IV



Nous voyons donc que dans les inscriptions entourant les donateurs, leur nom est toujours indiqué à droite, et qu'à gauche, dans certains cas, il est répété avec la mention de l'offrande. Ceci nous donne la conviction que le sixième donateur est bien le roi Georges.

IV. Pour préciser la date de ces peintures, l'identification des deux premiers donateurs est necéssaire. Le deuxième ne peut pas être Georges II. En effet, on trouve déjà son image dans la même rangée, à la sixième place. L'hypothèse que le deuxième personnage serait le roi Georges s'avère fausse, car l'image qui nous est présentée est celle d'un jeune homme imberbe. La présence, à cet endroit d'un homme très jeune est confirmée par les dessins de G. Gagarin[13] et de I. A. Djavakhichvili.[14]

Il est certain que dans ces fresques le roi Georges II n'aurait pu être figuré sous la forme d'un jeune imberbe. Nous avons l'assurance d'un „terminus ante quem non" pour la datation de cette peinture: les années 1078—1079. Dans l'inscription qui accompagne Sumbat figure „botinat", l'unité monétaire frappée pour la première fois sous le règne du césar byzantin Nicéphore III Botaniatès (1078—1081).[15] Il est donc impossible que ces fresques aient été exécutées avant 1078—1079. Ceci exclut la possibilité de voir en deuxième position dans la rangée des donateurs, Georges, fils du roi d'Abkhazie Constantin[16] ou Georges I^er^.[17]

En ce qui concerne l'âge de Georges II et d'après les recherches de N. A. Berdzenichvili, lorsque Georges II abdique, en 1089, il devait avoir environ 50 ans.[18] Par conséquent, en 1078—1079, ce roi était un homme mur d'une quarantine d'années. Il n'était en aucun cas un jeune homme imberbe.

Un argument de poids confirme que les fresques d'Aténi n'ont pu être réalisées dans la deuxième motié du règne de Georges II, c'est-à-dire entre 1079 et 1089. En effet, c'est le moment où l'invasion de la Géorgie par les Seldjoukides, connue sous le nom de „Didi Tourkoba" — ce qui signifie „un grand joug turc" —, atteint son point culminant. Le pays fut complètement dévasté. L'historien du roi David le Constructeur nous apprend que la Géorgie ne songeait qu'à échapper à l'ennemi qui décimait sa population.[19] Georges II fut contraint d'abdiquer en faveur de son fils.[20] Il est difficile d'admettre que, dans ces conditions le pays ait été en mesure de fournir les moyens permettant de peindre les fresques de la cathédrale d'Aténi.

Il est donc impossible que le deuxième donateur soit Georges II pour les raisons suivantes. Premièrement, la mention de l'unité monétaire „botinat" dans la cathédrale d'Aténi n'autorise pas une date antérieure à 1078—1079 pour le décor peint de l'église. Deuxièmement, à cette époque Georges II devait être âgé d'environ 40 ans et il est donc exclu qu'il soit représenté en jeune homme imberbe. Ensuite, au moment où le pays se trouve sous le „grand joug turc", il est impensable de supposer l'exécution d'un décor pictural comme celui d'Aténi. Et enfin, le roi Georges II figure déjà dans la rangée des donateurs en sixième position, ce qui est corroboré par l'inscription entourant cette image.

La conclusion unique qui s'impose est que le deuxième donateur de cette rangée n'est pas Georges II et que les fresques de la cathédrale d'Aténi ne datent pas de son règne (1072—1089).

---

13 Gr. Gagarin, *op. cit.*, pl. VII.

14 И. А. Джавахишвили, *op. cit.*, pl. 15.

15 Т. Я. Абрамишвили, *Византийские монеты государственного музея Грузии*, Тбилиси 1965, pp. 19, 21, 108, 144, 147.

16 Ш. Я. Амиранашвили, *op. cit.*, p. 95.

17 З. А. Алексидзе pense que l'inscription peut être datée entre 1014 et 1027; Г. В. Абрамишвили, З. Н. Алексидзе, *У истоков письменности „мхедрули"*, журн. „Цискари" 5, 1978, p. 137.

18 Н. А. Бердзенишвили, *Вопросы истории Грузии*, VII, Тбилиси 1974, p. 25.

19 *Картлис цховреба* (История Грузии), I, 1955, p. 320.

20 И. А. Джавахишвили, *История грузинского народа*, II, Тбилиси 1948, p. 161.





ig. 5.
umbat, fils d'Achot

ig. 6.
a reine . . . . isdoukht

V. En ce qui concerne l'identification des deux premiers donateurs dans le bêma, nous attachons une grande importance aux motifs historiques qui guident les auteurs de ces fresques à unir, dans la même composition, des représentants du pouvoir religieux (1) et ceux du pouvoir temporel (2). Sans cet intérêt particulier, la moindre tentative d'identification de l'un des deux personnages resterait infructueuse. Il faudrait également trouver et expliquer les raisons de la présence d'un moine devant le donateur royal. A priori, on pourrait supposer que sa représentation à la tête de personnages aussi importants témoigne de ses grands mérites envers l'Etat et le jeune roi.

Comme cela a été démontré ci-dessus, le décor pictural de la cathédrale d'Aténi n'a pu être exécuté sous le règne de Georges II. Nous savons que David IV, fils du roi Georges II, règna de 1089 à 1125. Dès lors, il est donc possible de voir David le Constructeur dans le deuxième donateur. Dans la bibliographie, une opinion non négligeable souligne la parenté stylistique des fresque réalisées sous le règne de David IV et les peintures d'Aténi.[21] T. B. Virsaladze constate une grande ressemblance au niveau du style entre les fresque de la cathédrale d'Aténi et celles de l'église d'Iprari (1096).[22] D'après lui, les peintures des églises dédiées à la Vierge aux XI^{eme} et XII^{eme} siècles présentent de grandes similitudes avec la système général de composition adopté dans le décor peint d'Aténi.[23]

Le fait que le deuxième donateur soit un jeune homme imberbe ne nous empêche nullement de reconnaître en lui David IV, car il est monté sur le trône à l'âge de 16 ans. La mention de l'unité monétaire „botinat" dans l'inscription qui entoure son image ne nous gêne pas non plus: en effet, cette monnaie reste en circulation encore deux siècles après son émission.[24] Pourtant nous ne pourrons certifier cette identité qu'après avoir éclairci celle de premier donateur.

N. A. Berdzenichvili réfute l'hypothèse qu'un jeune homme ait pu monter sur le trône au moment du „grand joug turc". Il en conclut qu'en 1089 a eu lieu un coup d'état qui éloigna Georges II des affaires du pays. L'auteur de ce coup d'état n'était pas le jeune homme de 16 ans, mais un groupe de courtisans énergiques dont le chef idéologiques était le mtsignobartoukhoutsess Georges.[25]

Comme l'indique l'historien de David le Constructeur, le mtsignobartoukhoutsess Georges était le précepteur et le compagnon de lutte du jeune roi David dans toutes ses entreprises. Il fut l'initiateur du Concile de Rouis — Ourbnissi (1103) et également l'instigateur de la lutte contre Liparit-Rati et Dzagan-Modistos. Il fut aussi le principal compagnon du roi dans ses opérations militaires contre l'envahisseur turc. Il participa personnellement aux combats qui permettront de chasser les Seldjoukides de Samchvildé et de Somkhiti et d'annexer la ville de Roustavi au royaume. Le mtsignobartoukhoutsess Georges prit part avec ferveur à toutes les oeuvres que le roi entreprit tant sur le plan temporel que religieux. Selon l'historien, il fut le „vrai père" du roi.[26] Pour N. A. Berdzenichvili, le mtsignobartoukhoutsess Georges est le créateur du nouvel Etat géorgien au même titre que le roi.[27]

Nous pensons qu'à la tête du cortège des donateurs ne pouvait figurer qu'une personnalité de très grand mérite, que ce soit envers l'Etat ou le jeune roi. L'ordonnace des donateurs dans les peintures d'Aténi reflète les résultats du coup d'état de 1089. Nous le savons, le roi Georges figure à la sixième place dans la rangée des donateurs. On

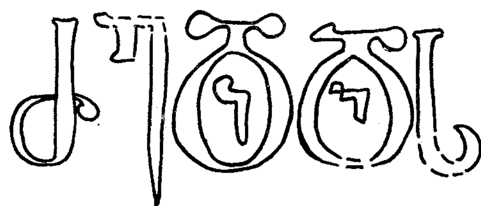


Fig. 7. Inscription du Ier donateur: „. . . le fils du grand . . .”

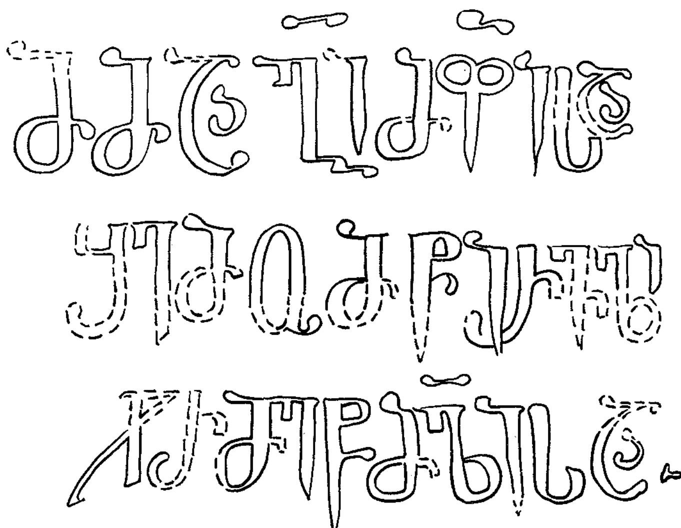


Fig. 8. Inscription du IIIème donateur: „Le père du roi Georges, donateur de la croix”

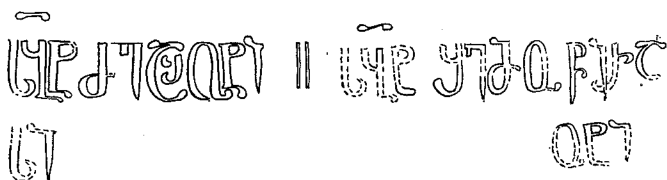


Fig. 9. Inscription du IVème donateur: „Sumbat, fils d'Achot, Sumbat a fait don de . . . botinats”

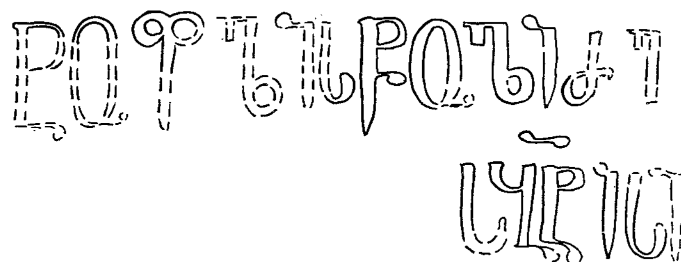


Fig. 10. Inscription du Vème donateur: „[Acho]t prince, fils de Sumbat”

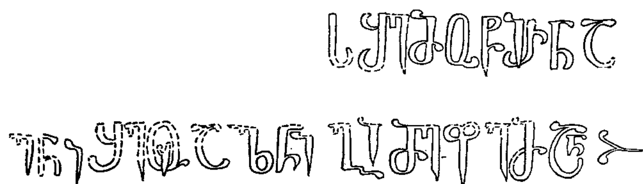


Fig. 11. Inscription du VIème donateur: „. . . a fait l'offrande des forteresses inaccesibles, le roi Georges”

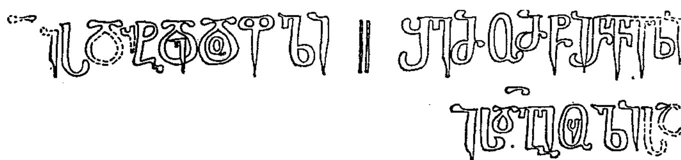


Fig. 12. Inscription du VIIème donateur: „La reine . . . isdoukht, la donatrice des terres du roi au lieu-dit Degoules”

peut penser que jusqu'à la fin de sa vie, il conserva — du moins formellement — les honneurs dus à un roi. On le voit nettement dans l'ordre hiérarchique des portraits des donateurs.

La raison historique de la présence de Bagrat IV parmi les donateurs s'explique par le fait que c'est lui qui a achevé la construction de la ville d'Aténi. On peut aussi expliciter la représentation, dans cette rangée, de Sumbat, fils d'Achot, et de son fils héritier en bas-âge. R. O. Schmerling pense que Sumbat appartient à la lignée féodale dont les membres sont déjà mentionnés à Aténi, dans l'inscription de 885.[28]

La cathédrale d'Aténi, à la fin du VIIeme siècle, n'était rien d'autre que l'église — mausolée de l'une des branches des Bagration, alors que les terres d'Aténi étaient leur domaine d'héritage.[29] D'après les études de E. S. Takaïchvili, Sumbat, fils d'Achot, dont le nom est cité dans l'inscription de 885, est le fils d'Achot Kekel, et on le connaît aussi sous le nom de Sumbat d'Artanoudgie.[30] Nous pouvons donc en déduire que le quatrième donateur de cette fresque est l'un des derniers représentants de la lignée des Bagration.

VI. Il faudrait, pour une datation précise de ces fresques, déterminer à partir de quelle époque Sumbat, souverain d'Aténi, aurait pu être présent dans la rangée des donateurs. Aux Xeme et XIeme siècles cette région est dirigée par la famille féodale des Bagvachi. Il en était probablement encore ainsi sous le règne de Georges II. C'est précisément pour cette raison que le jeune David, au cours de la première partie de son règne, prête tant d'attention aux Bagvachi qui possédaient cette région-clé. En 1093, il fait prisonnier Liparit Bagvachi et ensuite le libère. L'année suivante, ce dernier fut à nouveau emprisonné, puis chassé de Géorgie. Les fresques d'Aténi ont vraisemblablement été exécutées après 1093, car c'est seulement après cette date que Sumbat récupère Aténi pour son royaume et sa famille et qu'il peut donc figurer sur les peintures, dans la rangée des donateurs. Les fresques n'ont pu être réalisées après 1095; en effet, à cette date, le peintre de la cour, Théodore, exécute les fresques d'Iprari. Celles-ci, du point de vue sytlistique, sont de toute évidence plus tardives que celle d'Aténi, si nous en examinons certains détails.

Il semble donc que les fresques de la cathédrale d'Aténi ont été réalisées entre 1093 et 1096 et que l'ordonnace des donateurs reflète la politique intérieure du pays. Dans ces peintures, le roi David est représenté pour la première fois avec les attributs royaux. Enfin, cette oeuvre est la première de la grande époque dont les fondements ont été posés par David IV le Constructeur et par le mtsignobartoukhoutsess Georges, compagnon du roi et co-auteur de son programme politique.

(traduit du russe par: M. Lazović, I. Rau et A. Cuénod)

---

21 Т. Б. Вирсаладзе, *Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхваришu*, Ars Georgica 4, Тбилиси 1955, pp. 190, 205, 317; Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, *Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетий*, Тбилиси 1966, pp. 22, 31.

22 Т. Б. Вирсаладзе, *op. cit.*, p. 95.

23 Т. Б. Вирсаладзе, *Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона*, Средновековое искусство, Русь, Грузия, Москва 1972, p. 83.

24 Т. Я. Абрамишвили, *op. cit.*, pp. 19, 21, 108, 110, 144, 147.

25 Н. А. Бердзенишвили, *Вопросы истории Грузии*, VII, Тбилиси 1974, pp. 25, 26. La fonction de chef de la chancellerie ou mtsignobartoukhoutsess avait toujours été exercée par des moines. David le Constructeur réunit la fonction laïque de mtsignobartoukhoutsess à celle, ecclésiastique, d'évêque de Tchkondidi, ce qui renforça le pouvoir de l'Etat. Cf. K. Salia, *Histoire de la nation géorgienne*, Paris 1980, pp. 168, 173.

26 *Картлис цховреба*, I, pp. 336, 337.

27 Н. А. Бердзенишвили, *op. cit.*, p. 57—59.

28 Р. О. Шмерлинг, *op. cit.*, p. 267.

29 Г. В. Абрамишвили, *Фресковая надпись Стефанова Мампала в Атенском Сионе*, Тбилиси 1977, pp. 56, 63, 64.

30 *Хроника Сумбата Давидисдзе о Багратионах Тао-Кларджети*, éd. Е. С. Такаишвили, Тбилиси 1948, p. 63.

К проблеме эстетической значимости искусства византийского региона

В. В. Бычков

Произведения, вышедшие из-под кисти средневековых изографов стран византийского региона, только в XX веке были признаны искусствоведами и любителями искусства за полноценные произведения искусства, понимаемого как результат высшей эстетической активности человека. В работах средневековых мастеров наряду с культово-религиозным смыслом было усмотрено и богатое художественно-эстетическое содержание, что привлекло к ним внимание большого количества исследователей во многих странах мира. На сегодняшний день искусствоведами проанализированы почти все раскрытые памятники искусства византийского региона, представляющие не только культовую или археологическую но и художественно-эстетическую ценность.[1] Поэтому, если в начале века об этой ценности можно было говорить только на основе интуитивного опыта отдельных ценителей средневекового искусства, то сегодня богатый опыт научного искусствоведения предоставляет нам большой материал для более строгой и объективной оценки эстетической значимости восточно-христианского (или православного) искусства.[2]

Под эстетической значимостью искусства здесь имеется в виду его способность выражать посредством пластического языка живописи определённый художественный смысл, служить предметом неутилитарного созерцания[3] и возбуждать на основе этого у зрителя многообразные эмоциональные отклики, завершающиеся духовным наслаждением. В связи с этой дефиницией возникают два вопроса: 1. Ставил ли перед собой подобные задачи средневековый мастер? и 2. Отвечают ли этим задачам памятники восточно-христианского искусства?

До нас не дошло прямых высказываний византийских мастеров на эту тему, однако анализ эстетических воззрений византийцев и современные искусствоведческие исследования дают основания для того, чтобы ответить на оба вопроса утвердительно.

Византийская духовная культура не знала эстетического, в современном понимании этого слова, но в её состав входила большая отрасль, которую мы сегодня можем назвать византийской эстетикой. В частности, византийцы много писали об изобразительном искусстве и, если суммировать их взгляды, то их суть может быть сведена к следующему.[4] Религиозное изображение (икона, роспись храма) 1) рассказывает о событиах священной истории; 2) является символом и знаком неописуемых духовных феноменов; 3) создает у верующих особое молитвенное настроение; 4) возводит ум зрителей к духовным сферам; 5) способствует общению верующих с духовным архетипом и наполняет их сердца светом и высшим блаженством. Мы видим, что практически все эти функции изображения, разработанные византийской эстетикой, в своей сущности не противоречат пониманию эстетической значимости искусства. Более того, высокая степень каноничности искусства византийского региона способствовала переключению практически всей творческой энергии восточно-христианских мастеров в чисто художественную сферу,[5] что позволило создать многим из них высокохудожественные произведения. Об этом косвенно свидетельствуют, прежде всего, сами средневековые зрители. Их отзывы, зафиксированные в разнообразных описаниях произведений византийского искусства[6] и в актах VII Вселенского собора,[7] показывают, что изображения оказывали на них, прежде всего, непосредственное эмоциональное воздействие, возбуждая чувства скорби, сострадания, умиления, духовной радости. Многочисленные искусствоведческие исследования последних десятилетий показывают, что это эмоциональное воздействие осуществлялось в средние века и свершается ныне большей частью с помощью своеобразного художественного языка восточно-христианского искусства, а не за счет его сюжетно-тематической линии. Последняя была строго канонизирована и хорошо известна средневековому зрителю, так что вряд ли могла постоянно вызывать у него эмоциональный отклик. Другое дело — конкретное художественное решение хорошо известной темы. В рамках иконографического канона лучшим мастерам средневековья удавалось находить каждый раз новое цвето-пластическое решение старой темы, что заставляло её звучать по-новому и приводило к эмоционально-эстетическому воздействию изображения на зрителя. На один и тот же сюжет создавался целый ряд своеобычных художественных решений. Здесь находится ключ и к пониманию эстетической значимости восточно-христианского искусства для современного зрителя, как правило, далекого от каких-либо религиозных переживаний.

Мне представляется, что не имеет смысла говорить об эстетической значимости искусства вообще, без конкретной ориентации на определённого субъекта восприятия, ибо результат восприятия искусства существенно зависит от культурно-исторического бытия зрителя, его установки на восприятие, его духовного уровня, художественной подготовки и т. п. факторов. В данном случае речь идет о *современном зрителе*, знающем христианскую проблематику, и имеющем элементарную худо-

---

[1] Количество искусствоведческих работ по средневековому искусству Византии, Болгарии, Греции, Грузии, Македонии, Сербии, древней Руси исчисляется многими тысячами названий.

[2] Здесь под восточно-христианским (или православным) имеется в виду искусство Византии и всех средневековых стран, находившихся под влиянием греко-православной церкви, ибо оно имело ряд общих стилистических признаков, естественно, при наличии ярких местных особенностей в художественном языке.

[3] Р. Гаманн, к примеру, понимал под естетическим значением только созерцательный аспект восприятия искусства (Hamann R., *Theorie der bildenden Künste*, Berlin, 1980, S. 8), а П. А. Михелис — выражение прекрасного или возвышенного в искусстве (Michelis P. A., *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, London 1955).

[4] Подробнее см. в моих работах: *Zu den philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen der altrussischen künstlerischen Denkweise* — Byzantinischer Kunstexport, Halle 1978, S. 263—282; *Die Philosophisch--aesthetischen Aspekte des byzantinischen Bilderstreites*, 1978—79, S. 341—353.

[5] Подробнее см.: В. В. Бычков, *Византийская естетика. Теоретические проблемы*, М. 1977, с. 144—165.

[6] См., в частности: Richter J. P., *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien 1897; Mango C., *The Art of the Byzantine Empire*, 312—1453, *Sources and Documents*, New Jersey 1972.

[7] См., Mansi J. D., *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, vol. XII—XIII, Paris 1902.



Рис. 1. Курбиново, апсида

жественную подготовку. *Что́* дает ему и *ка́к* говорит с ним восточно-христианское искусство?

Прежде всего, для современного зрителя, видящего в средневековом храме, его иконах и росписях памятники искусства своего времени, средневековая живопись является объектом самодовлеющего *неутилитарного созерцания.*

Для средневекового верующего это созерцание носило характер культово-религиозного утилитаризма. Средневековый человек, рассматривал росписи на стенах храма „вспоминал" страницы священной истории, участником и продолжателем которой он считал и самого себя. Реальное пространство храма, в котором находился верующий, представлялось ему сакрализованным и, если не единым, то во всяком случае, тесно связанным с пространствами, изображёнными в росписях. В этом пространстве события прошлого и будущего, изображённые на стенах, утрачивали свою принадлежность к определённому историческому времени и обретали свою непреходящую реальность. Здесь господствовало не время, но вечность, в которой беспрестанно длилась божественная литургия. Её участниками на равных права выступали, как реально присутствовавшие в храме люди, так и изображённые на фресках и иконах персонажи. Пространство храма, включая и изображения, представлялось средневековому верующему пронизанным божественной энергией, способствовавшей созерцанию высших духовных реальностей.

Современный зритель, как правило, лишен подобных мистических переживаний. Его созерцание ограничивается в лучшем случае рассматриванием того, *как* изображены те или иные библейские персонажи и события, и возникшим на этой основе комплексом эмоционально-эстетических переживаний.[8]

Средневековый зритель видел в храмовых росписях окно в мир духовных реальностей, визуально воспринимаемого посредника между ним и этим миром. Для современного посетителя средневекового храма его живопись сама выступает духовной реальностью, особым миром художественных образов. Средневековый зритель верил в самостоятельное бытие мира высших духовных сущностей и только немощью своего духовного зрения объяснял необходимость культовых живописных изображений, этого зримого „костыля духовности".[9] Для современного нерелигиозного зрителя вся духовная реальность заключена в самом изображении, точнее является результатом восприятия им этого изображения.

Рассмотрим, к примеру, изображения ангелов в апсиде ц. св. Георгия в Курбиново. Склоненные в молитвенной позе перед сидящей на троне Богоматерью с младенцем фигуры ангелов изображены на боковых сводах конхи апсиды и видны в сильном ракурсном сокращении зрителю, стоящему перед алтарём (рис. 1). Главное внимание его привлечено к написанной в центре апсиды во фронтальной плоскости Богоматери и к предстоящим ей в нижем поясе апсиды святителям. Для средневекового зрителя ангелы, завершающие апсидную композицию, усиливающие своими склонёнными фигурами общее движение всех композиционных ходов изображения к центру — к Богоматери с младенцем, служили лишь знаками молитвенного настроения, почтительного благоговения (рис. 2). Фактом своего предстояния Богоматери с младенцем, они напоминали верующему о тайне божественного домостроительства, пред которой с благоговением склоняются даже небесные чины, подавая пример всем находящимся в храме.

Современный зритель не ограничивается этой общекомпозиционной значимостью фигур ангелов. Он непременно войдёт в апсиду, чтобы рассмотреть их с более удобной позиции. И тогда его взору откроются образы крылатых юношей удивительной красоты и возвышенности. Тонкие одухотворенные черты лиц, стройные, несколько удлинённые хрупкие фигуры с изящными крыльями, причудливая игра складок хитонов и гиматиев, изысканная цветовая гамма — все эти чисто художественные элементы органично складываются для современного зрителя в образы большой духовной глубины и тонкой красоты. Созерцая их он переживает глубокое эстетическое наслаждение, возникающее только при общении с подлинными художественными шедеврами. Современный зритель также как и средневековый чувствует композиционную роль этих ангелов во всей росписи апсиды, он хорошо понимает и их молитвенные жесты и позы „предстояния", но для него они лишь дополнительные мотивы к самостоятельному эстетическому звучанию этих образов. Здесь мы можем отметить интересный, вроде бы парадоксальный, но вполне закономерный для восточно-христианского искусства феномен. Мастер курбиновской росписи хорошо понимал, что верующие прихожане вряд ли когда-либо увидят этих ангелов в их истинном (т. е. из самой апсиды) виде и тем не менее он вдохновенно трудился над ними и создал образы большой художественной силы и очарования. Он работал как настоящий художник, отдающий всего себя своему творчеству и меньше всего думающий о зрителях или об эстетическом значении своего творчества. Не видели этого значения и прихожане македонского храма. Только в искушенном зрителе нашего времени византийский мастер XII века обрел истинного ценителя своего художественного таланта. Передача художественной информации в полной мере осу-

---

[8] Здесь везде имеются в виду высокохудожественные изображения искусства византийского региона.

[9] П. Флоренский, *Иконостас*, Богословские труды, Сб. 9, М. 1972, с. 97.



Рис. 2. Курбиново, ангел из апсиды

ществилась лишь через восемь столетий реального исторического времени.

Конечно, мы несколько идеализировали здесь образ средневекового живописца, представив его чуть ли не эстетствующим художником-демиургом новейшего толка. В действительности средневековый мастер, если и не рассчитывал на обычных прихожан, то конечно же хорошо помнил, что должен угодить своим заказчикам (светским или духовным), которые могут не полениться заглянуть и в алтарь, принимая работу; он помнил и о высокой сакральной значимости всего алтарного пространства, о том, что именно здесь постоянно будет совершаться великое христианское таинство и что изображаемые им персонажи будут реально участвовать в этом таинстве; наконец, он осознавал свое дело как богоугодное, за которым неустанно следит сам божественный демиург и по результатам которого будет судить мастера в день Страшного суда. Ясно, что все эти факторы активизировали усердие древнего художника, стимулировали его творческую энергию. Однако реальный художественный результат деятельности средневекового мастера получает свою полную оценку только в наше время.

Для наглядности мы рассмотрели здесь наиболее показательный пример чисто художественного творчества средневекового мастера, как бы рассчитанного (внесознательно, конечно) только на непосредственное эстетическое восприятие, с места, близкого к тому, на котором находился и сам художник в момент работы над изображением.

Для соблюдения иконографического канона и создания лишь культовой семантики художник мог бы ограничиться более обобщенными и художественно менее совершенными образами, как обычно и поступали о второстепенными и плохо видными для зрителей фигурами средневековые мастера. Если бы художник рассчитывал на зрителей, стоящих в храме, ему пришлось бы ввести коррекцию сильного ракурсного сужения фигур, ангелов, т. е. написать их фигуры значительно более широкими, приём нередко применявшийся в восточно-хриатианских росписях. Однако, курбиновский мастер фактически руководствовался своим чисто художническим чувством „внутренней необходимости", что нашло наибольший отклик и понимание только у современного зрителя.

Отмеченное здесь различие в восприятии одного и того же средневекового изображения древним и современным зрителем имеет место относительно всего средневекового искусства, но обычно оно менее заметно, т. к. одарённые средневековые мастера стремились совместить в своем творчестве ориентацию на верующего современника и удовлетворение своего художественно-эстетического чувства. Именно последний фактор имел существенное значение для понимания в XX веке многих средневековых изображений в качестве эстетических феноменов.

Ясно, что каждое художественное изображение обладает только ему присущим комплексом пластических, линейных, цвето-ритмических характеристик, создающих собственно художественную плоть этого изображения и плохо поддающихся вербальному описанию. Однако, в этом комплексе изобразительно-выразительных средств и характеристик есть достаточно большая группа единиц, присущих в той или иной степени почти всем изображениям византийского региона, что и определяет некую метастилистическую и эстетическую общность всего восточнохристианского искусства. Остановимся подробнее на тех из них, которые обладают эстетической значимостью для современного зрителя.

Высокая степень философско-религиозного символизма и строгая каноничность восточно-христианского искусства, с одной стороны, и чисто художническое стремление средневековых мастеров сделать свои изображения предельно понятными и доступными восприятию всех членов христианской общины, — с другой, привели к тому, что почти все изображения в этом искусстве „набирались" из небольшого ряда ясных пластических символов и метафор или стереотипных изобразительно-выразительных единиц, обладающих достаточно устойчивыми для всего средиземноморского региона художественными значениями.[10] Каждый из этих пластических символов обладал целым спектром значений, среди которых были как узкие, понятные только средневековым зрителям, так и широкие — общечеловеческие. Именно последние и воспринимаются в первую очередь современным зрителем.

Из наиболее распространенных в восточнохристианском искусстве пластических символов, ставших здесь иконографическими инвариантами, можно указать на следующие.

Фронтально-стоящая или сидящая фигура: в широком смысле — символ духовного общения персонажа со зрителем; одно из частных значений для средневекового зрителя — „явление" персонажа зрителю.

Женская фигура о распростертыми руками (типа „Марии Оранты") — символ материнской защиты, покровительства; для средневекового зрителя — знак молитвенного состояния.

Распятая на кресте фигура — символ человеческих страданий; в более узком смысле — знак распятого Богочеловека, искупившего своей смертью грехи мира, символ грядущего спасения человечества и т. п.

Фигура в нимбе — художественный символ возвышенности и одухотворённости; для христиан — знак святости.

Крылатая фигура ангела — символ духовной чистоты и красоты, творческого полёта духа; в средневековом значении — изображение божественного посланника.

Фигуры людей в определённых позах с семантически ясными жестами, обозначающие и выражающие определённые состояния внутреннего мира человека, задающие эмоциональный настрой изображению:

— слегка склоненная фигура с молитвенно сложенными руками, направленными обычно в сторону центральной фигуры композиции — символ почитания, благоговения, молитвенного предстояния;

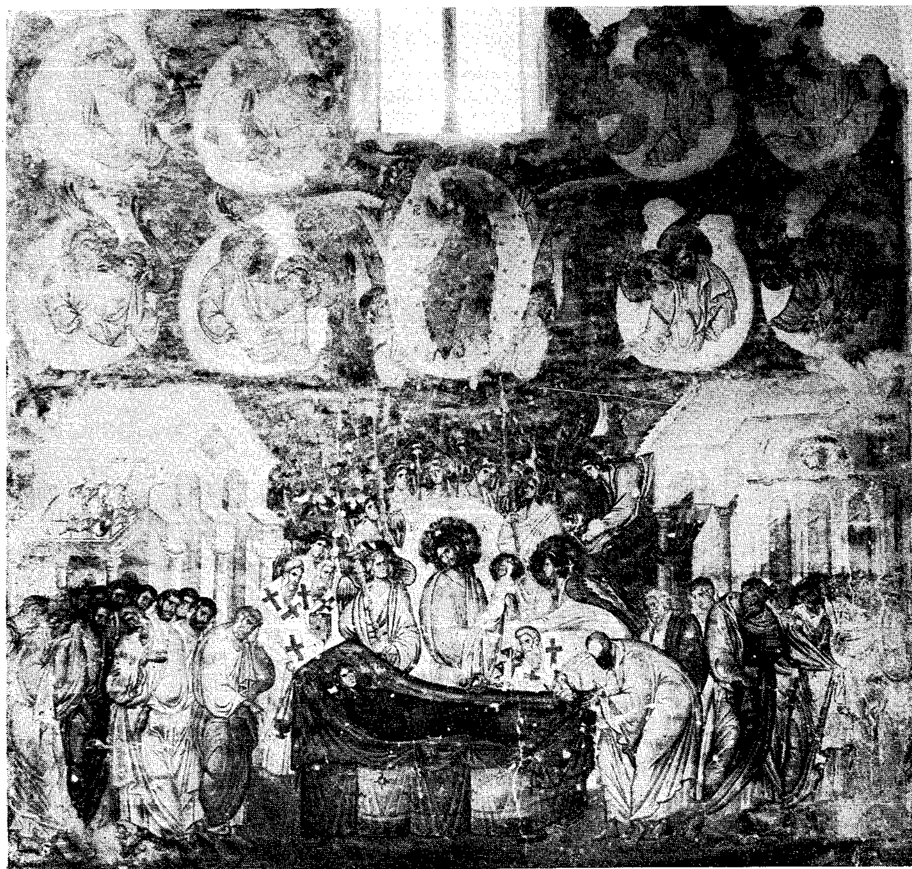
— фигура со склоненной головой и рукой, подпирающей щеку — ясно читаемый символ скорби, печали;

— фронтально изображенное лицо с устремлённым на (или за) зрителя взглядом — символ духовной самоуглублённости, созерцательности.

Все эти пластические символы легко „прочитываются" современным зрителем и (особенно, если они выполнены на хорошем художественном уровне) вызывают у него соответствующую эстетическую реакцию.

Другой эстетической значимой для современного зрителя особенностью восточнохристианского искусства являются разного рода деформации человеческих фигур и различных предметов. Многие из этих деформаций (типа удлинения фигур, увеличания масштабов изсбражения главных персонажей, увеличения голов, глаз, удлинения отдельных членов, отказ от изображения некоторых членов тела в конкретных композициях и т. п.,[11] видимо, вводились средневековыми мастерами вполне сознательно и наделялись определённым значением. Другие возникали в результате особых приёмов создания целостных композиций из достаточно условно изображенных предметов и человеческих фигур. Для современного зрителя все эти деформации в структуре средневекового изображения обладают эстетической значимостью, участвуя в организации художественных оппозиций восприятия[12] между изображённым предметом и его реальной формой, т. е. образуют эстетически значимый „интервал подобия" (сходство — различие).[13] Именно на основе этого интервала может быть объяснена и художественная значимость для современного зрителя многих условных элементов в изображениях архитектуры, пейзажа, отдельных предметов в искусстве византийского региона. Вполне возможно, что для средневекового зрителя эти элементы не обладали эстетической значимостью, так как в системе средневекового художественного мышления они не выступали как условные. Известно, к примеру, что средневековые мастера не пользовались в своей практике приёмами линейной перспективы. Не останавливаясь на мировоззренческой основе этого факта, укажем лишь, что совмещая в одной композиции разнопространственные и разновременные моменты, восточно-христианские мастера стремились к выявлению сущностной изображаемого предмета и явления. В результате этого многие предметы оказались изображенными одновременно с разных точек зрения и сейчас выглядят как бы вывернутыми на зрителя. Восточно-христианские иконы и росписи наполнены причудливыми архитектурными кулисами, в которых нередко совмещаются в одном изображении виды с фронтона, боков, сверху, снизу; здания предстают со странными сдвигами архитектурных масс, перекручиванием отдельных элементов, с колоннами упирающимися, как в парадоксальных рисунках М. Эшера, совсем не туда, куда им следовало бы идти; они наполнены разнообразными прямоугольными предметами, как бы поднимаемыми неведомой силой на дыбы с горизонтальных поверхностей, и ведущими свою самостоятельную жизнь в изображенном мире.

Рис. 3. Сопочани, Успение Богородицы западная стена



[10] В свое время ещё А. Варбург подметил наличие подобных единиц в европейском искусстве, обозначив их как Pathosformeln и собирался подготовить и издать атлас этих „формул".

[11] О некоторых из них см.: Бычков В. В., *Византийская эстетика*, с. 154—157.

[12] Подробнее см.: Bytschkow W., *Zur ästhetischen Analyse von Kunstwerken*, Kunst und Literatur, H. 6, 1977, S. 621—622.

[13] Подробнее о нем см.: Сава Шабоук, *Искусство — система — отражение*, М. 1976, с. 10, 15, 28, 88.

Современному зрителю, приученному всем опытом развития искусства последних 4-х — 5-ти веков к „перспективному" ви́дению, а опытом искусства XX века к специальному художественному отступлению от этого видения, все пластические парадоксы восточно-христианского искусства сразу бросаются в глаза, возбуждают в нем чисто эстетическую реакцию и воспринимаются как специфические художественные приёмы этого искусства. Вполне понятно, что у средневекового зрителя такой реакции, по всей видимости, не возникало, ибо он знал только такой способ изображения предметов, он был ему привычен и понятен.

Особо следует отметить своеобразную экспрессивную лепку лиц во многих восточно-христианских росписях XI—XIII вв. Не интересуясь индивидуальными портретными чертами изображеамых персонажей, многие средневековые мастера направляли все свои усилия при пластической проработке лиц (особенно второстепенных фигур, которыми были заполнены стены православных храмов) на выражение бесчисленных нюансов духовных состояний и душевных переживаний человека. Настенные росписи XI—XIII вв (а фреска предоставляла большие возможности художнику в этом плане) содержат богатейшую коллекцию художественных знаков духовных и душевных состояний человека. Здесь средневековые мастера решали, как правило, чисто художественные задачи, стремясь пластическими средствами выразить духовную сосредоточенность, молитвенное настроение, скорбь, радость, печаль, удивление, смятение, испуг и т. п. состояния человеческой психики. При работе над лицами своих персонажей мастера знали, конечно, что многие из них нельзя будет хорошо рассмотреть людям, стоящим на полу храма, и, тем не менее, даже в верних регистрах росписей они до тонкостей прорабатывали экспрессивную пластику ликов, удовлетворяя тем самым, в первую очередь, свою собственную эстетическую потребность. Как оказалось они удовлетворили и эту потребность любителей искусства XX века, вооруженных биноклями специально для восприятия тех тонкостей художественных образов средневековья, которые были практически недоступны самим средневековым зрителям.

Если рассматривать целые композиции восточно-христианских росписей (к примеру, изображение „Успения Богоматери" на западной стене храма в Сопочанах), то можно заметить, что лучшие из них выполнены с соблюдением всех неписанных законов художественной организации живописного образа (рис. 3). В частности, в сопочанском „Успении"[14] современного зрителя поражает четкая и хорошо продуманная организация композиции, строгая сбалансированность основных групп, ясность и артистизм главных пластических ходов,[15] выразительное решение многочисленных фигур и лиц, создающее в целом совместно с тонкой цветоритмической организацией всей кокомпозиции настроение светлой печали, глубокой успокоенности.

Завершая рассмотрение некоторых особенностей художественного языка восточно-христианского искусства, мы должны помнить, что полностью его эстетическая значимость выявляется только в целостной структуре всего изображения и подчинена задаче выражения идейно-художественного смысла этого изображения. Поэтому только зритель, хорошо знающий философско-религиозную основу искусства стран византийского региона, может наиболее глубоко и полно ощутить его художественную силу. И если таковым зрителем является наш современник, то для него восточно-христианское искусство наполняется такой эстетической значимостью, которой не знали его средневековые предшественники.

---

[14] См.: В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1964.

[15] Например, двойное движение в центральной группе справа лицу Богоматери: внизу три склонившиеся фигуры (апостолы и святитель); вверху — фигуры двух ангелов, берущих душу Богоматери у Христа, создают чёткую линию движения справа сверху вниз через фигурку души и наклон головы Христа к лицу Богоматери; слева ето движение останавливается у головы Богоматери вертикальной стеной фигур двух святителей и монолитом левой архитектурной кулисы с колоннами.

Једна монашка ћелија у Студеници

Војислав Кораћ

У знак сећања на професора Ивана Божића

Дуготрајни истраживачки и заштитни радови предузети после другог светског рата веома су много увећали сазнање о манастиру Студеници. На водећим споменицима у кругу манастира, одраније познатим, Богородичиној цркви и њеној спољној припрати и Краљевој цркви, разјашњено је више важних појединости. Докраја су откривени црква Св. Николе и темељи цркве Св. Јована. За стару трпезарију установљено је да припада првобитној манастирској целини. Откопани су и испитани главни, западни улаз у манастир и споредни улаз, на југоисточној страни. Откривени су остаци бедема који је затварао манастирску површину, као и остаци грађевина што су стајале уз бедем на источној и југоисточној страни. У шуту су нађени делови каменог архитектонског украса и различити предмети материјалне културе.[1] Студеничка открића нису вредна пажње само ради познавања манастира и његове историје; њима дају општији и шири значај велик распон и градитељских и других споменика у Студеници, и по врсти и по намени, и њихова вредност. Неке грађевине о којима је реч испитане су у потпуности, на другима су нужна даља истраживања, а има их које нису објашњене. Овде ће бити речи о једној сразмерно малој грађевини о којој је објављено мало података, а која заслужује пуну пажњу.

Остаци зидова који су откривени уз југоисточни део бедема потичу од грађевина подизаних у низу, дуж обимног манастирског зида, намењених претежно становању, а затим и другим потребама монашког братства. За те грађевине уобичајен је назив конак, уколико им се тачно не зна друкчија намена. Тако је и у кратком објављеном обавештењу о налазима, за зграде на споредном улазу у манастир употребљен назив конак.[2] Зидови који су откривени не припадају једној градитељској целини; поуздано се може рећи да се градило у два маха, а можда и у три. Најстарија је правоугаона грађевина, подигнута на земљишту северно од улаза у манастир. Сразмерно је мала. Дужом страном је постављена приближно у правцу запад-исток, а на западној страни, која гледа према Богородичиној цркви, има полукружну апсиду, споља завршену равним зидом. Величином и обликом основе, ова грађевина личи на капелу, па је тако и означена у поменутом извештају. Издужена грађевина што се одатле пружа према југозападу саграђена је касније. Њен западни зид прислоњен је уза западни зид наше мале грађевине. Касније је подигнута такође зграда на северној страни, можда у исто време кад и југозападна грађевина, можда после ње. Треба приметити да су све три зграде дозидане уз манастирски бедем, што значи да су сасвим извесно млађе од њега.

Зидови мале грађевине, кажимо условно капеле, само су се делимично очували. У шуту и земљи који су одавде уклоњени нису забележени налази који би о грађевини говорили нешто посебно. Њена правоугаона основа благо је деформисана. Будући да је западна страна краћа од источне, површина коју грађевина покрива има облик трапеза. Мања деформација постоји и по другој осовини; јужна страна је нешто краћа од северне. Ниша на западној страни има пречник нешто краћи од ширине грађевине, као што је било уобичајено код једнобродних цркава са полукружном апсидом. У северном зиду су изграђене две правоугаоне нише. У средњем делу апсиде постојао је прозор. Изгледа да је сличан отвор постојао у јужном зиду грађевине. Улаз је био у источном делу северног зида, а испред њега налазио се трем, преко кога су саграђени стубци накнадно подигнуте северне грађевине. Сви су зидови рађени од грубо обрађеног камена и кречног малтера. Не постоје подаци о горњој конструкцији. Поузданим се може сматрати једино то да је полукружна ниша на западној страни била засвођена на уобичајен начин. Чињеница да су бочни зидови сразмерно јаки и да је на западној страни грађевине, око апсиде, направљена снажна зидна маса наводи на мисао да је оно што се очувало само супструкција, да је на спрату поновљено решење које данас разазнајемо у приземљу. Има и других разлога за такво размишљање. Земљиште је ту много ниже него на месту где је саграђена Богородичина црква, према којој је одређивано све што је подизано у манастирском кругу; затим, манастирске грађевине које су подизане око бедема, у низу, никада нису остајале на приземној обради простора, већ су, по правилу, грађене на две или више спратних висина. У сваком случају, ово није битно за питање намене; у једном или два спрата, намена наше грађевине морала је бити иста.

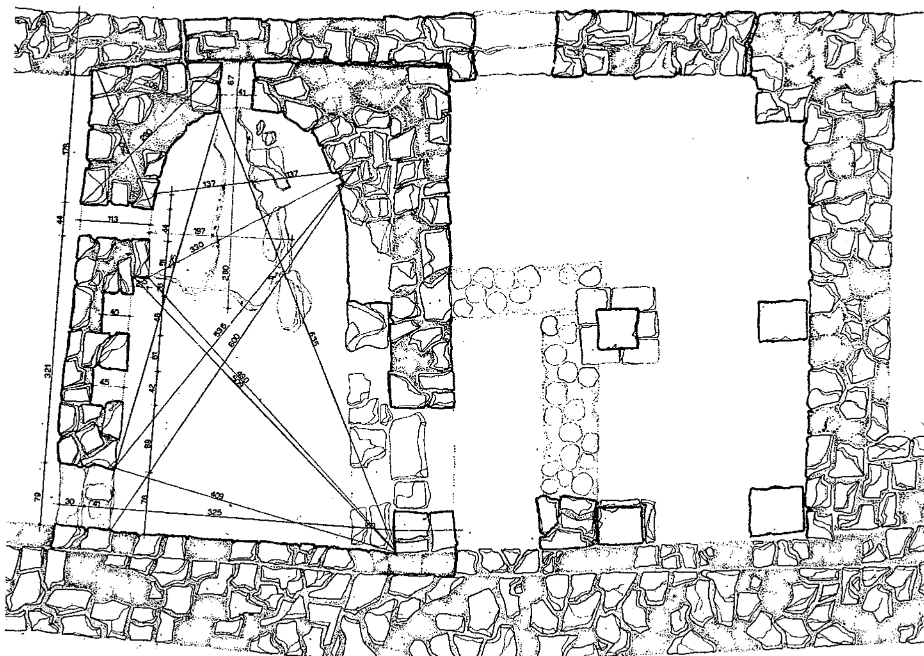
Марија Радан-Јовин, по чијем нам је извештају и позната грађевина о којој је реч, кратко примећује да је за Немањино време необично што је капела апсидом окренута према западу.[3] Ако кренемо од претпоставке да је реч о сакралној грађевини, капели, постављање апсиде према западу било би не само необично већ и сасвим изузетно за православни свет тих времена. Од тренутка када су ови зидови постали видљиви, стоји отворено питање: који је разлог што је грађевина тако постављена, односно која је била њена намена. Мислим да одговор треба потражити на посредан начин.

Манастир Студеница је целина којој је од почетка посвећивана нарочита пажња. Почевши од Немање, чланови владарске куће заузимају се око изградње Студенице и остају везани за манастир. Студеница има велик углед као гробно место Немање и неколико његових потомака. За изградњу и украшавање манастира тражили су се добри и најбољи мајстори, а програм за све

[1] Видети: С. Мандић и М. Лађевић, *Откривање и конзервација фресака у Студеници*, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Н. Р. Србије I, (Београд 1956) 39; С. Ненадовић, *Студенички проблеми*, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Н. Р. Србије, III, (Београд 1957); С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 31 и даље; М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић и М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968; В. Ђурић, *Портрети на капији Студенице*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 105—112; Исти, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 31; М. Радан-Јовин, *Студеница*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије XII (Београд 1979).

[2] М. Радан-Јовин, *нав. дело*, 9.

[3] *Исто.*



Сл. 1. Основа грађевине (монашке ћелије) откривене поред источног улаза у манастир Студеницу (М. Радан-Јовин, Студеница, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије, XII, цртеж 5)

што се ту радило брижљиво је састављан. Иако замишљена, извођена и дограђивана по угледу на византијске манастире, Студеница се истиче не само свечаним изгледом својих грађевина већ и особеношћу појединих решења у оквиру манастирске целине. То су показала открића до којих је дошло у току истражних радова, па би отуд следио и закључак да преостају и даља археолошка истраживања и пажљиво проучавање свега што се односи на распоред и намену појединих манастирских просторија. У потрази за објашњењем наше грађевине, упутићемо се ка последњим годинама Немањиног живота, његовом бављењу на Атосу, и то посебно боравку у Хиландару. Као што је добро познато, Немањи су последњи дани протекли у Хиландару, где је умро и где је и сахрањен. Тело му је, потом, пренето у Студеницу и положено у нарочито припремљену гробницу у Богородичиној цркви.[4] Чином Немањиног боравка у два манастира, његове смрти у Хиландару и полагања његовог тела у Студеници, између Студенице и Хиландара успостављене су дубоке духовне везе, које су морале оставити трагове и у ономе што се у манастирима градило или уређивало. Не знамо праве размере Немањиног и Савиног рада на обнови Хиландара, али је извесно да је манастир уређен тако да је у њему био омогућен потпун живот монашке заједнице. Део тога рада била је изградња просторија за ктитора. У Хиландару се одржава предање по коме је Немања као монах боравио у згради што се налази југоисточно од католикона, иза бунара који је покривен зиданим балдахином. Просторију на спрату ове мале зграде монаси називају ћелијом св. Симеона. Тешко је рећи из кога је времена та просторија. За поуздан закључак било би неопходно предузети истражне радове на зидовима ове грађевине. Године 1973. открили смо на северном зиду спратне просторије, бочно од прозора који гледа на цркву, сликани крст. Фреска се указала тако што је отпао малтер који је био преко ње набачен. У исто време могли смо закључити, на основу непосредних осматрања, да су темељи грађевине, у делу према манастирском бедему, вероватно подигнути када и пирг св. Саве.[5] Према томе, постоји добар основ за претпоставку да су се ту одиста очували остаци ћелије Стефана Немање — св. Симеона. Ако просторија на спрату грађевине, сама по себи, и потиче из каснијег времена, сликани крст би говорио да се одржала бар традиција места. Један податак из Доментијановог живота светога Саве и светога Симеона даје хиландарском предању пуну вредност. Описујући Немањин и Савин боравак у Ватопеду, Доментијан каже да је свети Симеон тамо заповедио да му се сазида ћелија. Ово казивање је забележено два пута, у оба житија. Текст гласи: „Свети Симеон заповеди да начине ћелију додану ка светом олтару велике цркве свете Богородице, и прозор свети у олтар тако да свагда гледа свете молитвенике који служе у светој цркви."[6] Ћелија „додана светом олтару" могла је да буде само ћелија подигнута наспрам олтара, свакако у његовој близини, „прозор свети у олтар" отвор усмерен ка олтару. У Ватопеду, као и другим светогорским манастирима, измењено је првобитно стање. Будући да у манастиру нису извођена археолошка истраживања, не може се рећи да ли у некој од зграда што се налазе у близини апсиде католикона постоје трагови Немањине ћелије. Међутим, Доментијаново казивање о положају ћелије такво је као да је настало према положају зграде у Хиландару у којој се, према предању, налазила ћелија св. Сименона. Према томе, можемо закључити да Немања у Хиландару понавља оно што је остварио у Ватопеду; поставља своју ћелију у близини олтара Богородичине цркве, да би могао непосредно пратити богослужење. По свим досадашњим сазнањима, првобитна црква коју су подигли или обновили угледни ктитори, била је на месту постојеће цркве, што значи да је у време на које се односи Доментијаново приповедање однос између ћелије и цркве био сличан данашњем. У прилог оваквом уверењу треба додати да се, највероватније, није променио ни положај другог важног места, а то је гроб у коме је најпре лежало Немањино тело. Биће да он није лежао нигде друге до на месту на које се данас указује, у југозападном углу наоса. Особен сведок је винова лоза што расте покрај тога места, цењена као чудотворно лековита јер је израсла из гроба св. Симеона.



Сл. 2. Студеница, монашка ћелија

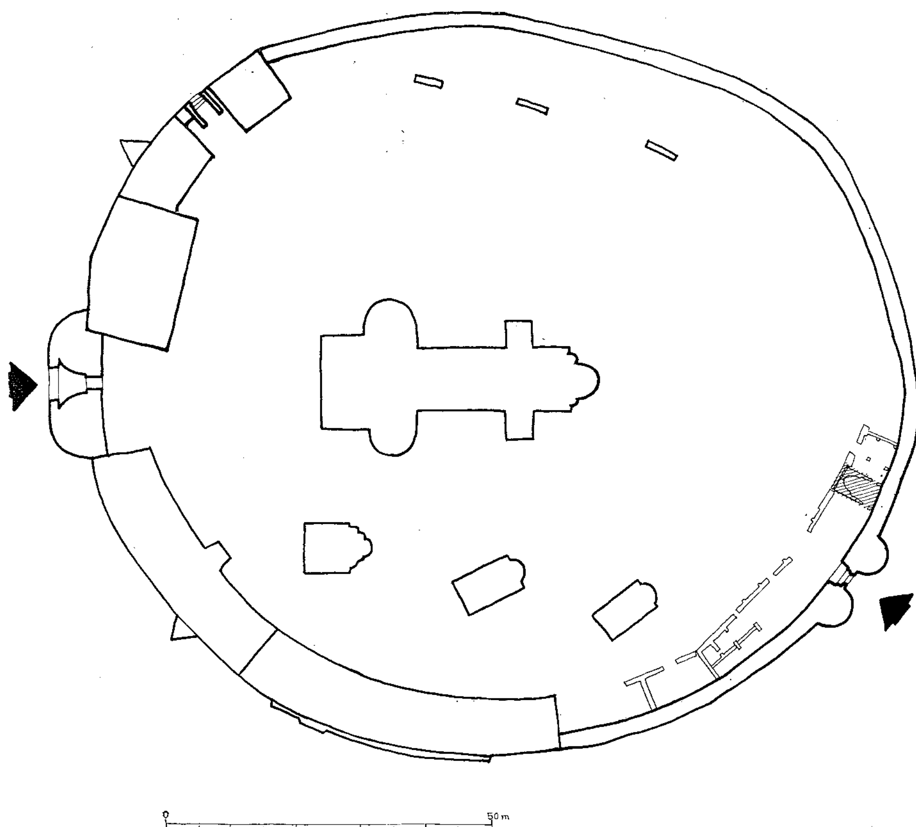
---

[4] О животу Стефана Немање видети биографије од светога Саве и Стефана Немање: *Старе српске биографије*, превео и објаснио Миливоје Башић, Београд 1934, 3—79.

[5] Ова осматрања извршена су у оквиру припрема за монографију Хиландара. У њима је учествовао аутор овога чланка као члан екипе којом руководи проф. Ђурђе Бошковић. За податке о исходима ових опажања, уп. Ђ. Бошковић, *О неким проблемима везаним за истраживање Хиландара*, Старинар н. с., XXVIII—XIX (Београд 1979) 69—71.

[6] Доментијан, *Животи светога Саве и светога Симеона*, превео Лазар Мирковић, Београд 1938, 59 и 266. За Хиландар уп. Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић и Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, план манастира на стр. 68.

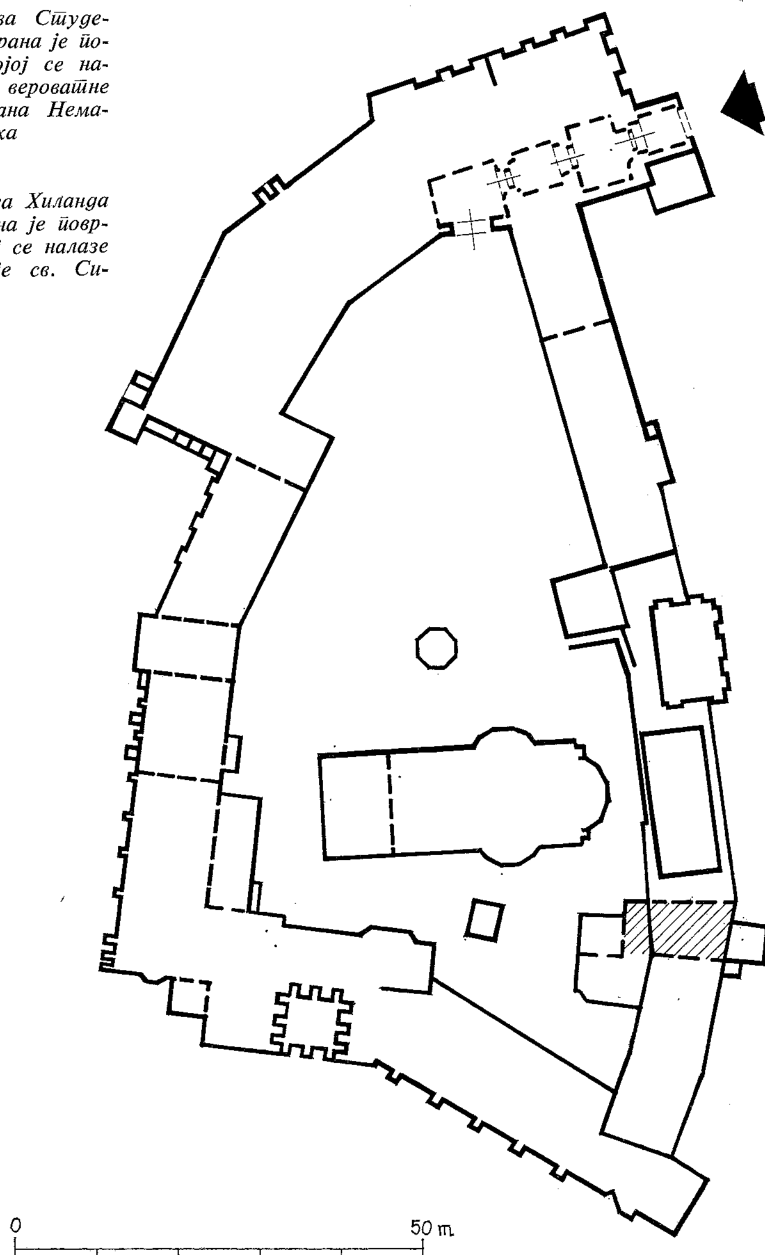
Лако је закључити да је у Студеници остварено слично решење. У низу грађевина, постављених уз манастирски бедем, југоисточно од католикона, цркве Св. Богородице, подигнута је омања грађевина, приближна по мерама ћелији св. Симеона у Хиландару. Полукружна ниша, или апсида, која гледа ка цркви, говори о правом усмерењу грађевине. Треба додати да у овај распоред спада и Немањин гроб. У Студеници је он заузео место слично хиландарском, постављен је уз јужни зид западног поља наоса. Да би сличност била потпуна, и овде је уз цркву, поред гроба, посађена лоза.[7]



Сл. 3. Основа Студенице. Шрафирана је површина на којој се налазе остаци вероватне ћелије Стефана Немање као монаха



Сл. 5. Хиландар, ћелија Симеона Немање, гледана са терена поред јужне конхе католикона



Сл. 4. Основа Хиландара. Шрафирана је површина на којој се налазе остаци ћелије св. Симеона

Праву намену студеничке грађевине која подсећа на Немањину хиландарску ћелију за сада није могуће докучити. Ако је назовемо капелом, подразумевамо веровање или бар претпоставку да је посреди сакрална грађевина која је служила за одређене врсте обреда, као успомене на св. Симеона. За разјашњење овог питања највише значаја има хронологија. Пошто су Студеница и Хиландар дела једног ктитора, требало би сазнати која је ћелија старија. Идући по реду збивања, закључићемо да је студеничка ћелија старија. Ако је тако, у Ватопеду па у Хиландару је ктитор хтео да оствари оно што је имао у Студеници, а Доментијан објашњава разлоге. Ако би ватопедска и хиландарска ћелија биле старије, студеничка би била дело неког другог ктитора, а њен би смисао био меморијалне природе. Уз гроб као средиште култа образовао би се још један вид поштовања св. Симеона. Тада бисмо студеничку грађевину с разлогом могли назвати капелом. У писаним изворима нема података о нечему сличном. Пажњу би могло привући једно позно обавештење. Године 1258. студеничко изасланство у Русији, у молби упућеној Синоду у Петрограду, међу студеничким црквама за које моли књиге наводи и храм „светог преподобног оца Симеона српског новог мироточца".[8] Сва је прилика да студенички монаси мисле на јужну капелу спољне припрате. У њој су се очувале фреске са представама из живота св. Симеона-Стефана Немање, па се с разлогом закључује да је параклис био посвећен св. Симеону.[9] Биће

[7] В. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 4, скренуо је пажњу на запис на јужној фасади Богородичине цркве, у коме се, 1419/1420, говори о лози.

[8] С. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека*, Споменик СКА LIII, (Београд 1922), 150.

[9] Уп. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института 8/2, (Београд 1964) стр. 74, нап. 14.

да отуд црква Св. Симеона није забележена на познатом студеничком бакрорезу из 1733. године,[10] као што се не може препознати ни на аустријским ратним картама с краја XVII века. На крају бисмо се, ипак, лакше определили за претпоставку да је у питању ћелија св. Симеона, попут оних у Ватопеду и Хиландару. Нашавши се у низу конака уз бедем манастира, није посебно издвајана онда када су истицане студеничке цркве. Као изузетна ћелија, намењена боравку угледног ктитора, она је по његовој жељи могла добити полукружну нишу окренуту ка Богородичиној цркви, за молитвено праћење литургијског чина, који се збива у цркви.

На измаку XII и у првим деценијама XIII века, понајвише радом св. Саве, у архитектури и сликарству, у свим областима духовног живота ничу замисли и решења којима се, на основама и у оквирима византијског духовног света, образују програми живог и широког стваралачког рада.[11] Од изузетног је значаја било стварање култа св. Симеона. Не знамо да ли су се ћелије Стефана Немање — монаха Симеона убрајале у култна места, али је јасно, по дугом хиландарском памћењу, да су морале бити нарочито поштоване. Вредне су пажње такође као чинилац у одређивању простора у манастирским целинама. Доментијаново казивање о Ватопеду и стање које се очувало у Хиландару омогућили су нам да схватимо студенички распоред. Вероватно понављање овог распореда у Ватопеду и Хиландару могло је бити основ за увођење одређеног обичаја, ако не правила у распоређивању простора приликом касније изградње манастира. Подстицај би била чињеница што је у питању била личност Стефана Немање. Ову могућност треба да провере будућа археолошка истраживања.



Сл. 6. Хиландар, ћелија Симеона Немање

[10] За коментар бакрореза уп. В. Петковић, *нав. дело*, 16.

[11] За широку и многоструку делатност светог Саве видети зборник: *Сава Немањић — свети Сава, историја и предање*, Научни скупови САНУ VII, Председништво књ. 1, Београд 1979.

Une cellule monacale à Studenica

Vojislav Korać

L'auteur attire d'abord l'attention sur les recherches effectuées à Studenica après la seconde guerre mondiale qui ont abouti à de nombreuses découvertes. Certains monuments de l'ensemble monastique ont été étudiés à fond, cependant, pour d'autres les données recuillies n'étaient pas suffisantes pour y arriver. Parmi ceux-ci se distingue surotout un petit édifice dont les murs ne se sont conservés qu'en partie. Il est situé auprès du rempart qui entoure le monastère, au sud-est de l'église principale consacrée à la Vierge. Il est construit en pierre sur une base rectangulaire et a une abside semi-circulaire, ce qui fait que dans le rapport sur les recherches effectuées, il figure sous le nom de „chapelle". Cependant son abside, qui n'est qu'une niche semicirculaire visible seulement de l'intérieur, est construite du côté ouest de l'édifice, ce qui, dans les églises orthodoxes de l'époque ne s'était jamais fait. En réalité cette abside du petit édifice est orientée vers l'autel de la grande église. En vue d'expliquer ce phénomène étrange, l'auteur rappelle un cas semblable à Chilandar. Tout le monde sait que le fondateur de Chilandar, aussi bien que de Studenica, avait été Stefan Némanja, qui, après avoir pris le froc à Studenica sous le nom de Siméon, se retira au Mont Athos et passa ses derniers jours à Chilandar, où il mourut et fut enterré. Son corps fut transféré plus tard à Studenica. Bientôt après sa mort, il fut canonisé et c'est ainsi que fut institué le culte de saint Siméon très important pour le milieu serbe de l'époque. D'après une légende encore vivace à Chilandar, Némanja aurait passé ses derniers jours au monastère dans une cellule qui se trouve non-loin du maître-autel de l'église principale, sur son côté sud-est. Le récit de Domentijan, biographe de Némanja, confirme cette légende d'une façon indirecte. Il raconte que Némanja avait ordonné lors de son séjour à Vatopedi la construction d'une cellule pour lui même en face de l'abside de l'église principale. De cette façon il pouvait suivre directement les rites dans l'église. Il est évident que ceci était répeté à Chilandar d'après le désir exprimé par Némanja. Les observations visuelles archéologique font présumer qu'il s'agit réellement d'un édifice construit vers la fin du XII[e] siècle. La construction que nous avons signalée à Studenica est située de façon semblable envers l'église principale comme la cellule de saint Siméon envers l'église principale du monastère de Chilandar. L'auteur en conclut que ce petit édifice rectangulaire avait été la cellule (oratoire) de Stefan Némanja, alias moine Siméon. Son abside aurait été un espace voué à la prière du pieux fondateur qui pouvait y suivre la liturgie officiée à l'église.

Studenica était le centre du culte voué à saint Siméon. Aucune donnée ne nous dit si la cellule était aussi comprise dans ce culte. Elle a été détruite lors de l'un des nombreux ravages du monastère pendant la domination ottomane, si bien que l'on a pu oublier sa destination. Cependant, le fait que cette même disposition se trouve répétée à Chilandar, et que la tradition de la cellule de saint Siméon s'y est conservé jusqu'à nos jours, parle en faveur de ce fait. Il est certain que le petit espace devait avoir joué un rôle dans l'organisation des espaces des deux monastères et peut-être aussi d'autres monastères plus récents, ce que de nouvelles recherches archéologiques pourraient nous apprendre.

уметност раног XIII века
икарство

етност раног XIII века, њени нови ликовни прин-
стил довољно су познати захваљујући фрескама
дичине цркве у Студеници, израђеним 1208—
едри ликови, мирна, унутрашња усредсређеност,
пропорције, сведени облици овог сликарства за-
су импулсивну уметност с краја XII века. У по-
с колебањима од једне до друге супротности у
мнинском сликарству, упркос склоностима из-
и час ка лепоти стварних, природних облика, час
ашеној динамици нешто нервозног карактера,
а мајстора раног XIII века личе на проналажење
Изгледало је да су претераности у обради лико-
илским ефектима у уметности друге половине
а превазиђене почетком новога века. Било је то
реме, када је православни уметнички лик био
ен спољних и њему непотребних наноса, као и
анириситичког, необичног, превише одређеног и
ог, када су се још једном у историји византијске
ти у том лику срећно сјединиле посматрачка ду-
бина и племенита спољашња једноставност у суштини класичних облика.

Као што је познато, таква уметност није била локална, српска.[2] Богородичину цркву у Студеници су живописали грчки мајстори, које је довео св. Сава.[3] За студеничке ликове аналогије су ретке и растурене по разним областима. В. Ј. Ђурић наводи читав низ сродних решења на иконама и зидним сликама на Кипру, Синају, у Македонији, Грузији, Цариграду, и изводи закључак да је уметност „студеничког типа“ сазрела негде у цариградским монашким радионицама.[4] Г. Бабић је нашла стилске аналогије за фреске из студеничке цркве на синајским и кипарским иконама, а такође на мозаицима Палатинске капеле, везујући уметност Студенице и њеног типа с цариградским сликарством из времена око 1200, коме су као модели послужили старији престонички споменици.[5]

Занимљиво је да у Русији постоје аналогије за студеничко сликарство, и то на иконама из Новгорода с почетка XIII века, насталим у потпуно другачијим историјским околностима од оних у којима су се тада налазили Византија, Балкан и Средоземље. Очевидно, ново схватање лика до којег је дошла византијска уметност почетком XIII века, раширило се брзо по пространствима источнохришћанског света и у потпуно различитим народима. Очигледно, основа му је савршено одговарала православној свести.



---

[1] В. Р. Петковић, Манастир Студеница, Београд 1924; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* I, Paris 1954, p. IX, pl. 31—42; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 31—36; S. Mandić, *Die Kirche der Mutter Gottes in Studenica*, Beograd 1966; М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 71—86 (аутор поглавља о сликарству је Д. Тасић); В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 31—33, 191—192 (нап. 29 с потпуним прегледом раније литературе).

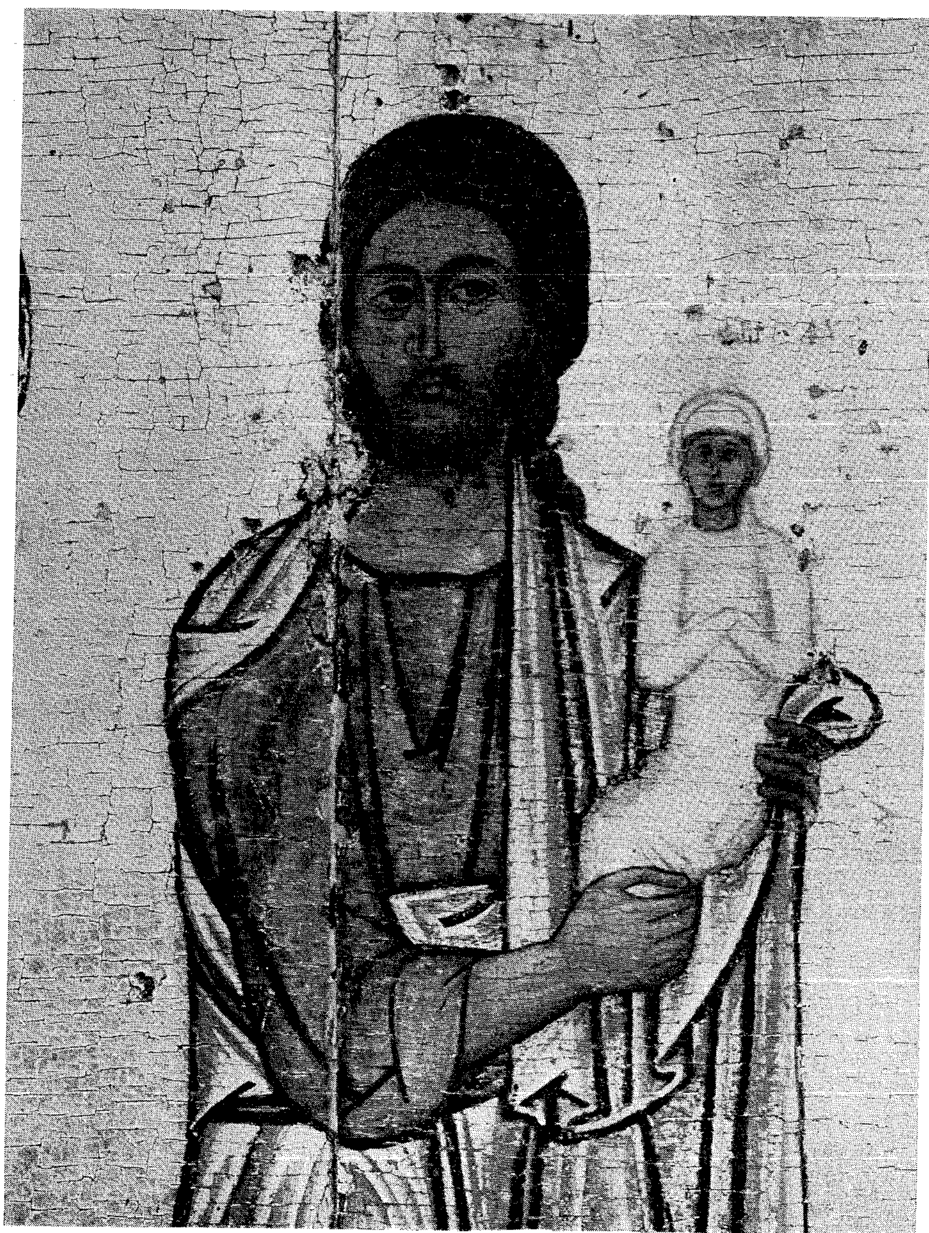
Два последња истраживања, једновремено објављена, управо су намењена живопису Богородичине цркве у Студеници: G. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes 1976, II. Art et archéologie, Communications A, Athènes 1981, 31—42; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањић — свети Сава. Историја и предање, Међународни научни скуп (децембар 1976), Београд 1979, 245—258. Успешно допуњавајући једна другу, обе расправе указују на широк круг проблема, у вези с програмом живописа (његовом богословском и историјском симболиком), с његовим стилом (значењем ликова и развојем уметничког језика), с улогом грчких сликара и цариградске традиције, с великим и скоро неисцрпним кругом аналогија (међу којима нема руских дела) и, коначно, с посебном мисијом архиепископа Саве у смишљању и остваривању целокупног ансамбла живописа.

[2] О карактеристикама уметности целокупног византијског круга ове етапе: O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen Kongress, München 1958, 26—27; V. J. Đurić, *La peinture murale byzantine des*



Сл. 2. Деизис, икона с почетка XIII века, Трећаковска галерија, Москва

Сл. 3. Христос с душом Богородице, детаљ са иконе Успења Богородице



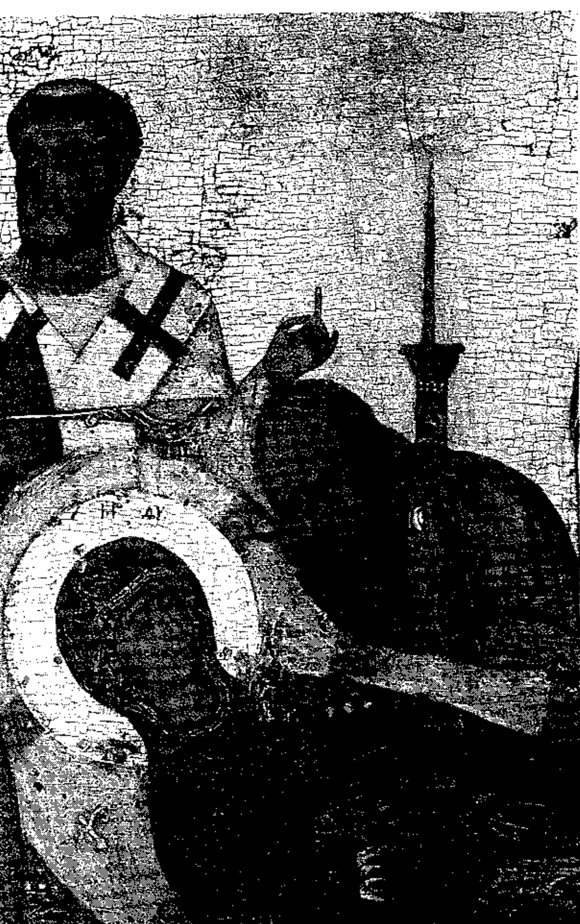
Икона Успења Богородице[6] потиче из цркве Успења Десетинског манастира у Новгороду, где је првобитно била главна храмовна слика (сл. 1). Непознато је порекло Деизиса[7] који је нађен међу многобројним иконама у катедрали посвећеној Успењу Богородице у московском Кремљу (сл. 2). Обе ове иконе су из истог времена. Могла би се дозволити и претпоставка да је Деизис, као и Успење Богородице, израђен у Новгороду, јер је тип, као и лик Христа, на овим двема иконама веома сличан. Ипак, ова претпоставка није неопходна, јер је, једноставно, заједнички образац за обе иконе могао бити исти византијски оригинал. Било овако или онако, из Новгорода или из неког другог руског кнежевства, Деизис је, ипак, настао у Русији почетком XIII века. На њему је мало одређене руске изражајности и било каквих посебних, месних знакова стила. Начин сликања ове иконе близак је оном на фрескама које покривају зидове студеничке цркве. На ликове из Студенице и оне са икона те епохе личи и новгородско Успење Богородице, на којем су се, међутим, у поређењу с Деизисом, националне, руске особености испољиле одређеније и снажније. Сличност двеју руских икона је управо у њиховој блискости с фрескама из Студенице и споменицима њеног круга. Испитаћемо ту сродност.

Она је приметна пре свега у типовима лица. Христос из Деизиса и из Успења (сл. 3) имају веома сличне црте лица, ситне, меке, донекле разливене, помало „спљоштене". На средишњој, крупној фигури Христовој из Деизиса карактерне црте лица су изражене јасније. Израз му је миран, скоро индиферентан, а потез четке растопљен је у једном тону, рекло би се, изгубљених прелива, срачунат на то да облик делује што је мање могућно стварно, да се не учини телесним. Ликови Спаситеља XII века, упоређени с овим, далеко су одређенији, усредсређенији. Спокојство облика граничи се с неодређеношћу личног израза. Достојанство лика представља уздржаност, која не допушта никаква осећања. Нема никаквог напора. Стање безосећајне једноличности одговара стању спознаје. Далека и грубља паралела овог Спаситељевог лика јесте Христос на кипарској икони с краја XII — почетка XIII века, из манастира Св. Неофита.[8] Представа Богородице на икони која је уз Христа чинила пар у истој цркви, необично је слична Богородици из Распећа у Студеници. Сродан тип лица среће се, такође, на фрескама Кинцвиси с почетка XIII века,

[6] В. И. Антонова и М. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, Гос. Третьяковская галерея, т. I, Москва 1963, No II, 73—75; *Живописъ Домонгольской Руси*, Каталог, Автор-составитель О. Корина, Москва 1974, No 26, 113—117 (с наведеном литературом).

[7] В. И. Антонова и Н. Е. Мнева, *нав. дело*, No 8, 68—69; *Живопись домонгольской Руси*, No 18, 82—85 (с наведеном литературом).

[8] C. Mango and E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophitos and its Wall Painting*, DOP 20, 1966, 160—163, 201—202, fig. 54—59; A. Papageorgiou, *Icônes de Chypre*, Genève 1969, 44, pl. 19, 23; В. М. Полевой и Н. А. Сидорова, *Сокровища Кипра*, Москва 1976, т. VI; *Bysantine Icons from Cyprus*, Benaki Museum (September 1st — November 30th 1976), pl. 4—5, 30—33.





не на представама Христа, него св. Артемија,[9] ...сте, меке црте, миран израз, фини потез, исто ...тво и прозрачност лика.

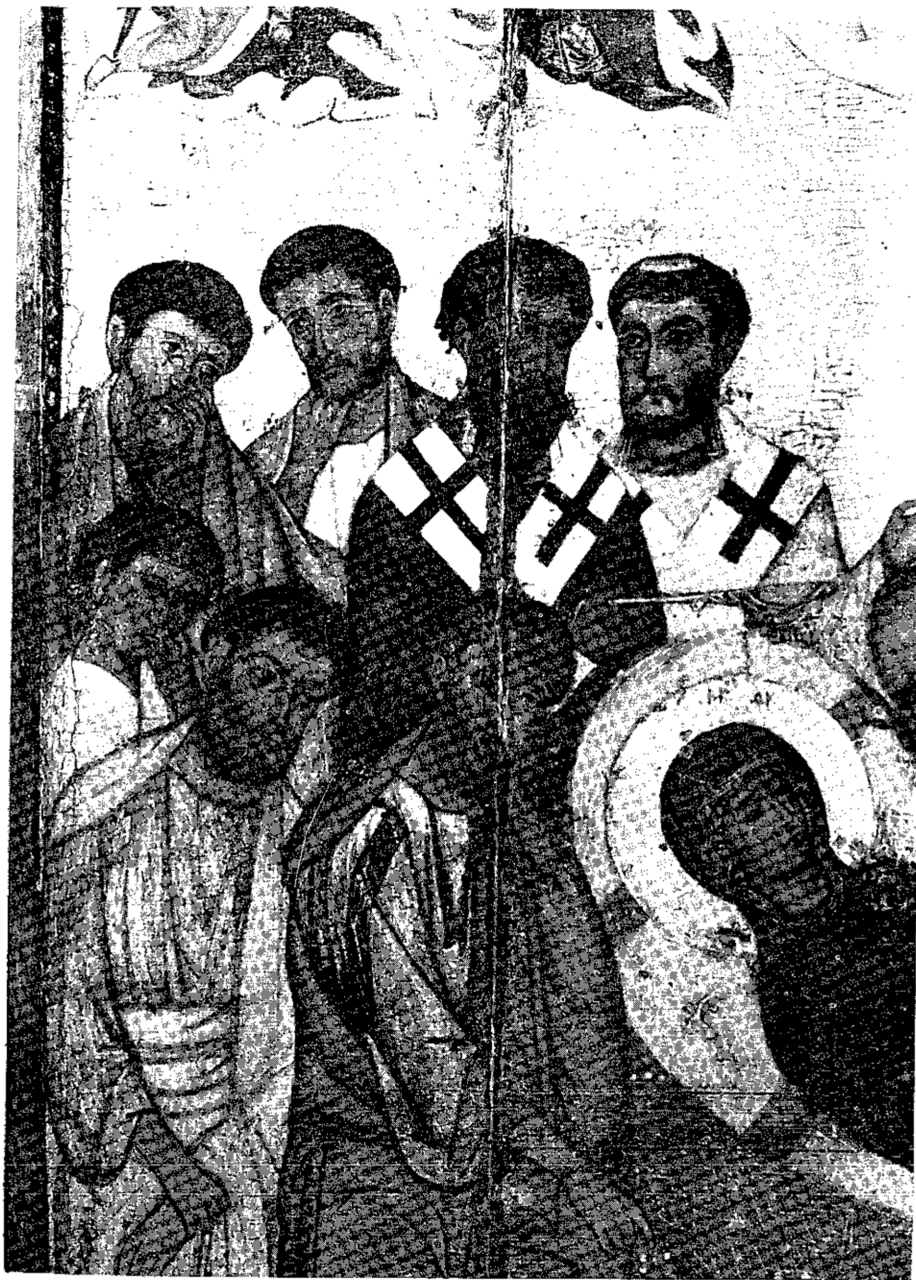
...остоли и светитељи на новгородском Успењу Бо...це веома много личе на ликове са фресака из Сту... или на оне са икона „студеничког круга". Исти...атној мери је изгубљен бојени слој на лицима са ... Богородице, што смањује утисак о њиховом



волумену, чини их сувљим и више површинским него што су она првобитно била. Добро су очувана само лица две крајње фигуре, које стоје при врху десне групе. Али, без обзира на такво насилно осиромашење слике, ликови и данас зраче великом изражајношћу типова и пуноћом унутрашњег садржаја (сл. 4). Таквих типова нема много. Сваки од њих се понавља неколико пута али у извесним варијантама. Сваком се могу наћи аналогије на фрескама Студенице. Међутим, градације у оквиру једног типа су мање него у Студеници, лица су чешће уједначена, садржина им је једноставнија. Ипак, у овом тренутку нас занима више њихова сродност са Студеницом него различитост.

Апостол Павле на новгородском Успењу Богородице је најпрефињенији лик целе композиције (сл. 5). Издужено лице, блага асиметричност црта, лаки, тек нешто изломљени сбриси, изнијансираност и проницљивост лика, звуче као ликови жена на студеничком Распећу (сл. 6).[10] Ипак, општа интонација је другачија, сличност оној која одређује ликове светитеља у олтару велике цркве у Студеници,[11] а то су мирно достојанство, без промене расположења и ведрина, у којима се побеђују сва осећања.

Светитељима из студеничке цркве, више од свих Јовану Златоустом,[12] сродан је по типу онај апостол на новгородском Успењу Богородице који стоји при врху у левој групи, трећи здесна (сл. 7). Лице апостола Луке, који стоји при дну, здесна, иза самог Павла, подсећа по општем типу и чак по изразу на лице Јована Богослова у Распећу из Студенице (сл. 8).[13] Међутим, разлике су међу њима суштинске. Главна тема на лику Јовановом је унутрашње, продуховљено зрачење које му



Сл. 7. Айостоли, дешаљ са иконе Усйења Боіородице

Сл. 8. Сшуденица, Боіородичина црква, Јован Боіослов, дешаљ из Расйећа



ображава тему Распећа. На новгородском Успењу Богородице сличан лик делује једноставније, суровије и тужније. Тај исти тип лица, наравно, с варијацијама, поновљен је на Успењу Богородице, и то на лицима Дионисија Ареопагита и апостола у доњем реду (нпр., на крајњој фигури слева), иако оба лика представљају мање проживљену варијанту истог типа. Сличан тип се може наћи и на фрескама раног XIII века у Грузији, нпр. Јован Богослов у Распећу из цркве Кинцвиси,[14] иако је његов лик слабијег интензитета и духовног зрачења од аналогног лика у Студеници.

Апостол који стоји у горњем реду здесна, замишљено ослоњен о подбрадак, личи на св. Евтимија на икони с краја XII — почетка XIII века из Синајског манастира.[15] Исто лице избраздано борама, с наглашено високим челом филозофа, исто стање скрушености, иста горчина осећања сједињених с дубином размишљања, иста пластична јасност и уз то префињен, слојевит намаз боја у тоновима, а који чине јединство боја. То је један од најтипичнијих ликова византијске уметности комнинске епохе. На крају те епохе, на прелазу из XII у XIII век, оснажиће се све особине овог лика, односно, кроз оштрину преживљавања истанчаће се црте на физиономијама, а уједно и прикрити потез, што ће појачати утисак уздржаности и мирноће. Такав тип је један од најстаромоднијих на почетку XIII века. У то време он као да је био већ превазиђен, замењен усредсређено-спокојним ликом, јаче идеализованим, без икаквих унутрашњих сенки, какви су, нпр., студенички црквени оци. То не значи да се у уметности с почетка XIII века претходни лик не среће више, напротив, налазимо га и на синајској икони св. Евтимија и на Успењу Богородице из Десетинског манастира у Новгороду. Његову варијанту чине још и лица два апостола на новгородском Успењу Богородице, и то су лица онога крајњег с десне стране, доле, и онога крајњег с леве стране, при врху.

Лик Јована Крститеља из руског Деизиса (сл. 9) близак је одговарајућем лику из Студенице (сл. 10),[16] иако су њихови иконографски типови различити; у Студеници је то огромна фигура стојећег аскете-пустињака и пророка-проповедника, смештена на једном стубу, а у Деизису је приказан мањи лик у попрсју. Ипак, лица су им слична, аскетска, изможденa, с напрегнутим погледом, с обрвама изломљеним бором, која одаје немир, с разбарушеном косом и брадом. Поред црта, заједничких свим ликовима Претече у византијској уметности, ова лица показују и одређенију блискост захваљујући драматичном нагласку, нешто умеренијем у руском Деизису и јако упечатљивом на низу ликова из Студенице, па међу њима и на лику Јована Претече (упоредити такође ликове Саве Јерусалимског,[17] Варлаама,[18] Илариона,[19] Јована Дамаскина,[20] и др.). Сви ти ликови као да стоје на размеђи разних епоха и стремљења, сједињујући унутрашњу, дубоку продуховљеност, спољашњу умереност и префињеност комнинског сликарства с енергијом, чак са снагом звука нове уметности XIII века. Одатле потичу оштри погледи, натмурене обрве, строга, проницљива лица. И све се то спаја с племенитим, издуженим овалима, утишаним, једноставним бојама, с префињеним, скоро нежним потезом, тј. са старинским, комнинским маниром стварања лика који припрема расположење за спознају. Таквих старомодних особина је више у лику Претече из руског Деизиса

---

14 О. Пиралившили, *нав. дело*, т. 9.

15 М. Хаџидакис, *Иконе у Грчкој*, у књизи: К. Вајцман, М. Хаџидакис, К. Мијатев, С. Радојчић, *Иконе на Балкану*, Софија—Београд 1966, стр. XIV, т. 24.

16 С. Радојчић, *нав. дело*, т. 7; В. Ђурић, *нав. дело*, т. XVI.

17 М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *нав. дело*, 14.

18 С. Радојчић, *нав. дело*, т. 8; S. Mandić, *op. cit.*, Taf. 18.

19 М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *нав. дело*, 79.

20 С. Радојчић, *нав. дело*, т. 9; М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *нав. дело*, 89.

него у одговарајућим ликовима у Студеници. Ипак, разлика је само у мери. По општем карактеру су у суштини блиски.

Коначно, постоји још једна паралела студеничког живописа, и то у лику Богородице из Деизиса (сл. 11). У руском сликарству премонголског времена тај лик нема аналогија. Најближа му је представа Богородице Студеничке на фресци са пиластра.[21] Црте лица у широком овалу описане су једноставним, крупним потезима. Облик је јасан и свеж. Боје су јарке и засићене у поређењу с пригушеним светлуцањем боја на лицима из Распећа или на ликовима светитеља у Студеници, као и на ликовима Христа и Јована Претече на руском Деизису. Лице отворено, које можда нема ону слојевиту дубину својствену комнинском дсбу, али зато зрачи спокојством, лепотом, уравнотеженошћу, младалачком снагом. Свега тога има у оба лика Богородице, оном из Студенице и оном са руске иконе, и то их чини веома сличним без обзира на разлике њихових физиономских црта. У оба лика звучи величанствени потврдни тон уметности раног XIII века, срећно обновљене и „подмлађене" још једном у том времену. Такав тип лица и такав карактер лика поновљени су у студеничкој цркви неколико пута: Јоасаф (сл. 12),[22] Стефан Нови,[23] Еуплос,[24] Стефан Првомученик,[25] и други (сл. 13). Слична лица, округла, мало отежала, с геометризованим цртама, с великим очима и јаким сенкама — ликови с таквим карактером, једноставни, прозрачни, натопљени поуздањем и врлинама — била су, као што се види и лица једног од два типа негована у уметности те епохе. Други физиономски тип (и одговарајућа архитектоника лика) још је комнински префињен, одаје сложене осећајне садржаје и, као што је већ речено, био је исто толико карактеристичан за живопис Студенице. Случајно или не, оба та најизражајнија типа епохе сједињена су у руском Деизису с почетка XIII века.

Ретка иконографска појединост с новгододског Успења, оно небо прекривено звездама, видљиво кроз облаке на којима долећу апостоли, среће се у уметности



Сл. 10. Студеница, Богородичина црква, Јован Претеча

византијског круга управо у Студеници, истина, у сасвим другачијим пропорцијама, у огромној композицији Распећа, али управо с истим формалним решењем као на новгородској икони (сл. 14).

Коначно, стил уметности двеју руских икона, Успења Богородице и Деизиса, сродан је стилу грчких мајстора који су за Саву Српског радили у Студеници.

Композиција је у Успењу Богородице широка и мирна. Почива на фигурама као на стубовима. Јаки светли акценти боја на одећи су јаркоружичасте и сјајноплаве,[26] а служе истом циљу и ојачавају архитектонику сцене. Кретања су блага и једва приметна. Нема оне покретљивости и пренаглашености XII века. Нема ситних набора, сложеног осветљења, нијанси у ставовима и покретима. Свако компликовање се губи. Фигуре се издвајају обрисима. Волумен облика је минималан и постоји, у ствари, захваљујући верности пропорција. Истина, на одећи се у знатној мери изгубило осветљење, зато и набори изгледају као да су сведени у површину;

---

[21] S. Mandić, *op. cit.*, Taf. 3.

[22] М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *нав. дело*, 15.

[23] S. Mandić, *op. cit.*, Taf. 19; М. Кашанин, Д. Тасић, М. Шакота, *нав. дело*, 78.

[24] М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *нав. дело*, 88.

[25] S. Mandić, *op. cit.*, Taf. 20; М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *нав. дело*, 23.

Сл. 9. Јован Претеча, детаљ са иконе Деизиса



[26] У колориту иконе важну улогу игра плава боја. Сада је јако измењена. Првобитно је одећа четири фигуре (Христос, Богородица и два апостола у целој фигури у доњем реду, односно Петар, који стоји крај Богородичиног узглавља и крајњи десно) била израђена у чистом лазуриту, и то по наборима тамнијим, а на светлијим местима прозрачним, финим, последњим слојем. Плава боја, тамна и светла, која данас покрива одећу свих фигура, раније је лежала под сјајним лазуритом. Самим тим колорит иконе је био богатији, засићенији и контрастнији; сада је као увео. На осталим фигурама обученим у плаву одећу (анђели у лету и апостоли, апостоли који стоје) чистога лазурита није било; првобитно су изгледали слично као данас. На четири поменуте фигуре тај плави тон, који се види и на осталима, био је, међутим, само подлога за лазурит. Занимљиво је да те четири фигуре представљају као неке ослонце, конструктивне осе целе композиције. Оне су биле израђене најсјајнијом и посебном бојом.



Сл. 11. Боīородица, деīаљ са иконе Деизиса

Сл. 12. Сīуденица, Боīородичина црква, Јоасаф



раније су облици били рељефнији. А ипак су им сви главни делови означени линијама, међу којима преовлађују дугачке вертикале. Одећа је благо моделована, крупни, пљоснати набори су јој оцртани обојеним, густим и кратким потезима. Набори одеће падају сасвим једноставно, превоја је мало и захваљујући томе, образују се широке, глатке површине. Све делује статично и монументално, величанственије и, у исто време, елементарније него у сликарству с краја XII века. У целости, то је исто враћање стила, иста његова обнова као у Студеници. И као и тамо, и на новгородском Успењу Богородице се запажа доста од схватања уметности XII века. Многи типови лица, као што смо видели, личе на она из XII века. И описана су старински. Ликови су тамни, саздани су од растопљеног окера, с минималним наглашавањем пластичности и боје. Њихов јединствени, тамномрки тон у којем је, истина, обиље градација, чини их, рекло би се, „лишеним животности". Бестелесност такве затворене, једнотонске обраде блиска је племенитим преливима комнинског сликарства, какво је на иконама Григорија Чудотворца (Ермитаж)[27] или на каснијој варијанти, на св. Евтимију са Синаја.[28] Волумен фигура је незнатан, пропорције су некласично нормалне, а ипак издужене. Захваљујући свему томе, лик се замишља као да је „без волумена". На новгородском Успењу Богородице се запажа, поред свега овога, још једна архаична особеност, већ превазиђена у Студеници, а то је пренатрпаност сцене, недостатак паузе. У композицији је тесно, а тога никада нема у разумно изграђеним сценама, у свечано успореном распоређивању фигура на зидовима студеничке цркве. Ипак, и новгородски мајстор је желео да олакша своју препуњену композицију, и вероватно је због тога мање ногу у десној групи апостола него што би морало да их буде судећи по броју фигура, а ноге апостола Павла чврсто су стиснуте и једна заклања другу, како би заузимале што мање места у простору.

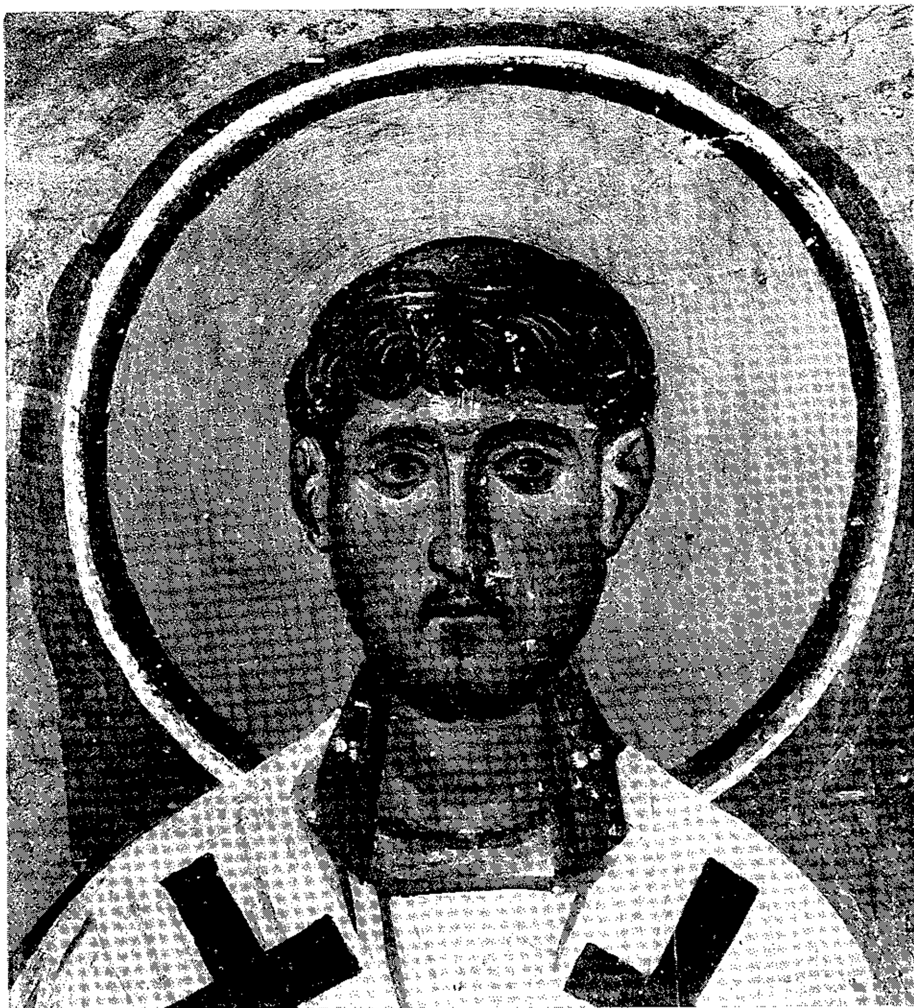
И тако, посебна варијанта уметности, уочљива и у византијском и у српском свету раног XIII века, била је позната у истом тренутку и у Русији. У том стилу се живот старих, комнинских, уметничких облика смирује и проналази стабилност. Тако се исто и продубљено душевно стање лица XII века сједињује како са старијом драмском ефектношћу, тако и са спокојном ведрином ликова већ из XIII века.

Као што је речено, сликарство тог типа нашло је најблиставије отелотворење свог унутрашњег и уметничког програма у српској држави тада у успону, у главном српском манастиру, Студеници, у кругу око св. Саве и у предузетној и културној црквеној средини. Руске иконе раног XIII века биле су створене у сасвим другачијим историјским приликама. Зато се уз многе заједничке, основне црте овога стила, запажа и не мала разлика у резултатима. На фрескама из Студенице виде се различити и особени типови физиономија; на Успењу Богородице из Десетинске цркве знатно је већа сличност лица. На ликовима из Студенице запажа се префињено душевно расположење, а понекад и снажан, заиста драмски патос. На ликовима с руских икона знатна је једнообразност психолошког карактера. Неки ликови са фресака Студенице (нпр., Јован Богослов из Распећа) у стању су снажне озарености унутарњом светлошћу, и то стање се граничи с осећањем блаженства. Таквих је ликова било на Балкану и у другој половини XII века, нпр., Јосиф у композицији Сретење у Нерезима. А таквих ликова није било у руском сликарству, где су се стварале друге вредности. На руским фрескама XII века, наро-

---

[27] В. Н. Лазарев, *История византийской живописи* I, Москва 1947, 125—126; II, Москва 1948, т. 199; V. Lazarev, *Storia della pittura byzantina*, Torino 1967, 204, pl. 327; А. В. Банк, *Византийское искусство в собраниях Советского Союза*, Ленинград—Москва 1966, т. 225—226; *Искусство Византии в собраниях СССР*, Каталог выставки, II, Москва 1977, No 470, 26—27.

[28] Вид. нап. 15.



Сл. 13.
Студеница,
Богородичина црква,
св. епископ

чито у Новгороду, поштоване су суровост, снага, јачина карактера, силина осећања, моћ духа. Почетком XIII века, у руским делима „студеничког типа" запажа се стабилност, снага, спокојство. Руски ликови су простији и једносложнији изнутра, и у тој великој једноставности и монолитности својој активни су и схватљиви. И више од тога, руски ликови, блиски византијским, у суштини су знатно апстрактнији, изнутра непокретнији од грчких и српских: у њима је мање осећајних градација и мање нијанси у сликарском поступку, у форми и бојама, у свему што је из стварности, из природе, из искуства. У исто време, снага којом делују веома је велика. Они су приступачни и моћни, јер је све основно у њима снажно, јасно и једноставно изражено.

Као што смо видели, у руској уметности су се почетком XIII века одражавали они исти проблеми које су решавали и мајстори на Балкану, и то у истим деценијама, потпуно истовремено, без обзира на велику удаљеност руских земаља од византијског света. Помишљати да су се ти проблеми овде појавили случајно и по угледу на оне прве, немогуће је; они су нашли дубоко осмишљено и довољно својствено отелотворење. Очигледно, растојања су у средњовековној епохи и у култури средњег века од мале важности. Посебних тешкоћа при савлађивању растојања и зависности уметности од тих „тешкоћа" у стварности није било, у шта смо се често могли уверити. Идеје и чак облици уметности ширили су се, може се рећи, тренутно (ако се узму у обзир територијална растојања и средњовековна средства кретања).

Управо како показују све те уметничке творевине раног XIII века, није било непосредне нити било какве јаче зависности уметничког стремљења од одређене ситуације у историји друштва.[29] У Русији, у Византији и у Србији, историјске прилике су биле сасвим различите, и то је одвећ очевидно. Историја хришћанске цркве и нарочито хришћанске свести овладала је извесном самосталношћу; духовни живот је имао свој развитак заједнички свим хришћанским земљама, и постојао је скоро упоредо с путевима којима су ишле државе без обзира на сличности и разлике. Отуд су били могућни необични одјеци у хришћанској уметности, отуда појава заједничких особина у свакој епохи, отуд брзо и лако преношење ликова или вредности и ван државних граница, отуда је и вероисповедно заједништво далеко јаче од државне и територијалне условљености. Важнији је и истинитији други однос, однос зависности уметности од народног менталитета. Отуд се јавља извесна разлика између руских икона, грчких фресака у српском манастиру и икона насликаних на Кипру и на Синају; та је разлика приметна не само у детаљима него понекад и у битним цртама основних карактеристика ликова. И поред свега, те су разлике минималне, а главна ликовна и стилска сличност свих дела, насталих у разним националним срединама, али у једном кругу, ствара далеко јачи утисак. Био је то „рођачки" круг савременика, који као да су се разишли по разним хришћанским државама на разним странама. Том кругу припадају и руски ликови. У сликарским радионицама у Русији знало се сасвим истовремено о променама у уметничком животу у Цариграду и на Балкану.

Уметност „студеничког типа" обележена је прибраношћу, концентрисаношћу, зрелошћу мисли, и то без обзира на прелазне међуформе, без обзира на обиље заосталих реакција, задоцнелих преживљености стила XII века. Није у њима суштина, не одређују оне главно. Смисао те уметности је у њеном новаторству, иако је само схватање „новаторства" релативно и односи се само на динамичну и продорну уметност друге половине XII века, која је ипак била само једна епизода у историји византијског сликарства. Сличној појави није било



Сл. 14.
Детаљ са иконе
Успења Богородице

29 Разуме се, улога наручиоца је понекад била изванредно велика, као, на пример, у случају архиепископа Саве и живописа у Богородичиној цркви у Студеници. Међутим, од наручиоца и од одређених историјских околности су далеко више зависили програм и символика целине, а такође и ниво мајсторства (избор сликара), него унутрашњи, духовни садржаји ликова и усмерење стила у живопису.

места у затвореном, идеално одмереном свету византијске уметности, и она није могла бити дугог века. А упоредо с овом епизодом, узнемиреном и савршено самосвојном, стваралачком и пуном иницијатива, али ипак страном у односу на најдубље основе „византизма", уметност „студеничког типа" изгледа као повратак наслеђеним византијским вредностима, повратак „на своје путеве". „Нове" црте ове уметности праисконске су за Византију, вечне у њеној култури. Постојаност идеала византијског уметничког израза показала се још једном. Тај идеал је садржан у наслеђеном проживљавању класичне уметности, и, у најбољим епохама византијске духовности, најтананије је продуховљавана, а самим тим и поново оваплоћавана. Слављење антике у исто време је и одрицање од ње. Преображавање античког наслеђа, тако омиљеног у Византији, преображавање је и овоземаљске лепоте. Биле су то префињена смеса и савитљива паучина у чији су духовни скелет биле искусно уплетене медитације на тему античке прошлости, тако омиљене међу Грцима. Мирно достојанство хришћанског лика, спокојно, безосећајно стање контемплације (или примиреност осећања), мирна идеализованост физиономија у којима преовлађује постојана, донекле апстрактна иконографска изражајност лика, а не појединачно опажање личности, мирна обрада без наглих промена, по могућству с искусно прикривеним техничким поступцима, сазданим на најфинијим нијансама и раструвеним прелазима, где се не запажа прелив боје и не примећује грађење фактуре, поступак изграђен на мноштву полутонова који се преливају и допиру до међа нерукотворене волшебности — таква уметност која тежи уравнотежености, потпуној душевној ведрини и духовној просветљености, била је оно најлепше што је створила Византија у различитим временима своје историје, била је оно узвишено оваплоћење њене посебне источне духовности.

Уметност таквога типа стварана је и у XI веку, и у првој половини XII века, и почетком XIII века — тј. у периоду о којем је било говора у овом чланку — и последњи пут, у другој половини XIV века. Друге појаве у уметности византијског света, које су понекад приметно преовладавале, као, нпр., појава подражавања некад и неумереном класицизму, или сувише жесток однос према лику који стоји на граници чудног маниризма, увек моћног у Византији, биле су, ипак, само појединачни експерименти, мода, посебни случајеви.

Сви ти периоди и појаве, основне и споредне, ређају се у византијској култури као таласи. Али, свакако је за њену климу најважнија била постојана и духовно плодотворна атмосфера идеалне класичне уметности преведене у сферу спокојне, ослобођене контемплације. Та атмосфера је обновљена (није била створена, него је управо обновљена) почетком XIII века у уметности Византије и разних земаља у подручју њеног духовног утицаја.[30]

(превела с руског Г. Бабић)

[30] Разуме се, такав карактер ликова и такав стил нису никако били једини у уметности раног XIII века. Могућно је да су у Никеји били одушевљени класицизмом. Несумњиво, мајстори су били одушевљени, или чак и уметничка средина, у којој су још преживљавани остаци познокомнинског маниризма. Чини се да се на таквој основи истиче уметност „студеничког типа" како најдубљим тако и оригинално стваралачким карактером. Сасвим је могућно да је била рођена у престоничкој манастирској средини (вид. В. Ђурић, *нав. дело*, 33).

L'art des Balkans au début du XIIIe siècle et la peinture russe

Olga Popova

L'auteur considère les fresques de l'église de la Vierge à Studenica (1208—1209) comme étant un monument typique de la nouvelle peinture byzantine qui, avec sa clarté, sa forte concentration intérieure, ses vastes proportions et ses formes sommaires, a remplacé l'art impulsif tardif, des Comnènes. Ce nouvel art était né à Constantinople et avait été apporté à Studenica par les artistes grecs. En plus d'oeuvres analogues, déjà signalées du monde chrétien de l'époque qui cultivait les arts sous l'influence de Constantinople, l'auteur cite d'autres analogies se rapportant à la peinture de Studenica, qu'il a relevées sur deux icônes du début du XIIIe siècle. Ce sont: l'icône de la Dormition de la Vierge provenant de l'église de la Dormition du monastère Desetinski de Novgorod et celle de la Déisis, d'origine inconnue, découverte parmi de nombreuses icônes de la cathédrale dédiée à la Dormition de la Vierge au Kremlin à Moscou. Les deux datent de la même époque.

La ressemblance de ces icônes à des fresques de Studenica réside, avant tout, dans le type et l'expression des visages. Les visages du Christ de la Déisis et de celui de la Dormition sont semblables, tandis qu'une de leurs parallèles, plus grossière, est le visage du Christ sur l'icône chypriote du monastère de St.- Néophite, datant de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle. L'auteur retrouve un type semblable de visage à Kincvisi en Georgie, datant du début du XIIIe siècle, non pas, il est vrai dans celui du Christ, mais dans celui du saint Arthème.

Les apôtres et les saints figurant sur la Dormition de la Vierge de Novgorod, ressemblent aux personnages des fresques de Studenica ou à des icônes du „cercle de Studenica". Notamment l'apôtre de la Dormition qui se tient à la tête du groupe de gauche, ressemble aux saints des fresques de Studenica, plus particulièrement à saint Jean Chrysostôme, pendant que le visage de l'apôtre Luc, qui se tient immédiatement derrière saint Paul, ressemble par son type général et même par son expression à celui de saint Jean le Théologien dans le Crucifiement de Studenica. Mais l'auteur relève aussi de sensibles différences entre ces visages, en faisant remarquer, sur le visage du Théologien, la force d'illumination intérieure qui abolit toute expression de douleur, donnant un nouveau sens spirituel au motif du Crucifiement. Le même type de figures se retrouve, quoiqu'un peu plus simple, sur les visages de Denis (Dionysius) l'Aréopagite et un apôtre de la rangée inférieure de l'icône et sur celui de Jean le Théologien du Crucifiement de Kincvisi, en Géorgie.

Le visage de l'un des apôtres de la rangée supérieure rappelle à l'auteur saint Euthyme du monastère du Mont Sinaï (de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle). C'est l'une des figures les plus typiques de l'art byzantin de l'époque des Comnènes, qui, au passage du XIIe vers le XIIIe siècle, a acquis une telle intensité de vie intérieure, qu'elle s'est reflétée sur les traits des visages, ce qui a augmenté l'impression de sobriété et de calme, que nous trouvons dans les Pères de l'Eglise de Studenica.

L'auteur trouve aussi une grande ressemblance entre les figures de saint Jean le Précurseur de la Déisis russe, et celle de Studenica, de même qu'entre celle de la Vierge de cette Déisis et de la Vierge peinte sur le pilaste de l'église de la Vierge à Studenica.

En plus des visages et d'un détail iconographique (le ciel étoilé), l'auteur signale aussi une similitude de compositions remarquée sur ces oeuvres produites par l'artiste de Studenica et par cellui de la Dormition de la Vierge. Chez les deux auteurs l'on remarque un revirement artistique, un retour aux formes statiques et monumentales. Cependant on remarque, dans la Dormition de la Vierge, une composition trop touffue, ce qui avait déjà été dépassé à Studenica.

Cette variante particulière de style, présente déjà dans l'art de Byzance et de Serbie au début du XIIIe siècle, s'est manifestée au même moment en Russie. Ce style apaise la vie effervescente des vieilles formes du temps des Comnènes et les consolide.

Mais, étant donné qu'au début du XIII[e] siècle l'art est cultivé en Serbie et en Russie sous des conditions sociales et historiques différentes, l'auteur relève aussi certaines particularités spécifiques sur les oeuvres comparées. L'on voit à Studenica des physionomies de types très variés et individualisés, pendant que dans la Dormition de la Vierge russe, les visages se ressemblent bien davantage. Les visages de Studenica ont une expression psychologique plus rafinée, arrivant parfois au pathétisme dramatique, pendant que les icônes russes montrent plus d'uniformité psychologique.

Les visages russes sont plus simples, et, dans leur caractère monolithe, sont bien plus abstraits que les visages grecs ou serbes; ils montrent moins de gradations sentimentales et moins de nuances dans la facture, les formes et les couleurs, donc, dans tout ce qui dérive de la réalité, de la nature, de l'expérience. Ils sont en même temps puissants et facilement accessibles, car toute leur essence est exprimée avec force, clarté et simplicité.

En relevant des phénomènes semblables dans les peintures de la Serbie et de la Russie au début du XIII[e] siècle, l'auteur en conclut que les distances effectives étaient de peu d'importance au Moyen Age et que les idées, et même les formes, se propageaint, pour ainsi dire, immédiatement. Les conditions historiques étaient différentes au début du XIII[e] siècle en Russie et en Serbie, mais la vie spirituelle se développait dans un mouvement commun à tous les Etats chrétiens, de là vient que ces échos qui nous semblent étranges aient été possibles, de là vient le transfert rapide et aisé des figures ou des valeurs artistiques d'un milieu dans un autre. Mais, comme l'art dépend aussi considérablement de la mentalité nationale, il fait aussi apparaître de fortes différences dans les caractéristiques des figures.

L'auteur estime que l'art „du type de Studenica“ semble être un retour à l'héritage des valeurs byzantines, un retour aux „voies familières“. L'éternel idéal de l'art byzantin s'est révélé dans la transfiguration de l'héritage classique, c'est à dire dans la transfiguration de la beauté terrestre. C'est vers cet idéal que tendent les oeuvres du début du XIII[e] siècle et avaient tendu celles du XI[e] et de la première moitié du XII[e] siècle, et tendront finalement aussi celles de la seconde moitié du XIV[e]. Les autres phénomènes apparus dans l'art byzantin, dominant temporairement les courants majeurs de développement de style, comme par exemple l'imitation parfois exagérée du classicisme ou un rapport outré envers la figure, qui aboutit à la limite d'un manièrisme étrange, n'étaient que des expériences sporadiques, une mode, ou des cas isolés.

Toutes ces périodes et tous ces phénomènes, essentieles ou secondaires, déferlent dans l'art byzantin comme des vagues, or, de l'avis de l'auteur, l'atmosphère nouvelle dans laquelle l'art classique a engendré la contemplation et le calme, au début du XIII[e] siècle, a été féconde du point de vue spirituel, ausssi bien à Byzance que dans les divers pays ayant connu son influence.



Une icone au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrs en Géorgie

Tania Velmans

L'icone des Quarante martyrs découverte récemment en Svanétie (Géorgie) a déjà été brièvement évoquée dans des revues spécialisées et dans un livre destiné à un public plus large.[1] Elle continue cependant à poser de nombreux problèmes et se révèle comme une ocuvre pleine de contradictions. Nous essaierons de clarifier certaines d'entre elles en tenant compte de l'évolution du schéma iconographique en Géorgie et ailleurs, et en analysant le style de cette peinture en vue de sa datation. Les images du martyre des Quarante conservées en Géorgie n'ayant pas bénéficié d'une étude jusqu'ici, il nous a semblé utile de les soumettre également à un examin rapide.

L'icone se trouve actuellement au Musée de Mestia. Elle mesure 68×53 cm., avec en plus, un bord de 6 cm. qui s'ajoute à la limite inférieure de l'image. Aucune incription ne nous livre sa date et son lieu d'exécution. Il s'agit d'une peinture sur toile, une particularité assez rare, qui n'a pas été favorisée davantage en Géorgie qu'à Byzance. Très assombrie et encrassée au moment de sa découverte, elle a été nettoyée avec soin et son état est aujourd' hui satisfaisant.[2] Cependant sa partie supérieure avec le Christ et les couronnes sur le fond or a subi quelques dommages. Sur l'ensemble de sa surface de nombreux morceaux de peinture sont tombés; mais il ne s'agit que de petites touches de couleurs qui ne gênent pas trop l'effet de l'ensemble.

La légende des Quarante martyrs est bien connue. Cependant, presque chaque fois que l'on étudie une nouvelle représentation de ce sujet, il devient nécessaire de la rappeler pour faciliter la compréhension d'un détail ou d'un autre. Les deux versions — grecque et syriaque — du récit ne diffèrent que sur peu de points d'importance secondaire.[3] Il s'agit de quarante soldats de l'armée romaine de la région de Césarée, en Asie Mineure, auxquels leur chef demande en vain d'abjurer la foi chrétienne. La légende grecque donne l'époque de Licinius, la syriaque celle de Decius, ce qui n'est d'ailleurs pas essentiel. Après avoir subi maintes violences sans fléchir, les valeureux soldats inspirent une grande crainte au gouverneur de la région, Agrikolaos, qui voit dans leur vaillance et dans la guérison miraculeuse de leurs blessures des signes inquiétants. Pour éviter que leur exemple ne devienne contagieux et les punir de leur opiniâtreté, il les envoie à Sébaste, en Arménie, où ils sont exposés nus sur un lac glacé. Tout près du lac, un bain chauffé est laissé ouvert pour les inciter à y trouver refuge en abjurant leur foi. Les soldats résistent et prient. L'un d'eux succombe pourtant à la tentation et s'élance vers le bain, mais en y pénétrant il se dissout dans l'air. Le gardien qui a vu le miracle aperçoit au même moment quarante diadèmes d'or — selon la légende syriaque, et trente neuf selon la légende grecque — qui descendent du ciel dans une lumière éblouissante. Il réalise qu'il n'y a plus que trente neuf soldats présents, se convertit sur le champ, enlève ses vêtements et prend la place du disparu.[4] Dans la légende syriaque, le Christ apparaît aux martyrs en même temps que les diadèmes et il leur parle de leurs souffrances éphémères qui seront récompensées par une félicité éternelle. La légende grecque ne mentionne pas le Christ, mais seulement la lumière qui entoure les diadèmes. Les martyrs meurent peu après. Pour effacer toute trace de leur existence leurs membres sont rompus, emportés et brulés. Le plus jeune d'entre eux, Mélito, que l'on avait trouvé vivant, risque d'être épargné, mais se trouve finalement sur le même char que ses compagnons.[5] Ces dernièrs épisodes sont rarement représentés. On les trouve pourtant dans les psautiers du XI^e—XII^e siècle[6] et, dans une version moins développée, dans des manuscrits du XIII^e et XIV^e siècle.[7] Dans la peinture murale cette version narrative de la légende est plus rare, mais on la voit dans la chapelle nord de Sainte-Sophie d'Ohrid.[8] Ainsi, la prière des soldats de rester unis dans la mort comme ils l'avaient été dans le martyre est à moitié exaucée. A moitié seulement, car dans l'extraordinaire document qui est sensé être rédigé par trois d'entre eux et signé par les Quarante, document qu'on a appelé Testament — la *diatheke* — ils demandent à être enterrés ensemble. Or, la légende nous apprend que leurs reliques sont dispersées à Rome, Jérusalem, Constantinople, en Cappadoce et ailleurs. La *diatheke* est jugée aujourd'hui comme un reflet fidèle des croyances de l'époque.[9]

---

[1] Elle a été présentée dans une courte communication au Symposium d'art géorgien à Bari, en 1980 (Actes encore inédits), par G. Alibegašvili; puis publiée avec très peu de commentaires par T. Velmans — *Icones médiévales en Géorgie*, in Archeologia, Paris, juillet 1982. Elle figure également chez N. Thierry, *Le Jugement dernier d'Axtala, rapport préliminaire*, in *Bedi Kartlisa*, vol. XL, 1982, p. 147, sq., fig. 18, 19, ainsi que dans un livre collectif récent — *Les Icones*, Paris 1982 — dans le chapitre par G. Alibegašvili et A. Volskaja, p. 89, fig. sur p. 113. Ce bref commentaire propose une datation au XII^e siècle. Le présent article est prêt depuis 1978, époque à laquelle j'avais pu examiner et photographier l'icone. Sa parution a été retardée par moi--même en vue de donner la priorité de la publication aux chercheurs géorgiens. Toutefois, une analyse détaillée n'a pas été entreprise jusqu'à ce jour et la date du XII^e siècle qui a été avancée ne me paraît pas pouvoir être envisagée.

[2] Nos photos ont été prises lorsque la restauration était encore en cours. On aperçoit à droite, à la hauteur de la quatrième rangée, le rectangle sombre et opaque laissé provisoirement par les restaurateurs. Je saisis l'occasion pour remercier Madame Russiko Kenia et les responsables du Musée de Mestia d'avoir bien voulu me montrer cette icone, malgré que les travaux de remise en état n'étaient pas terminés.

[3] Cf. W. Weik, *Die syrische Legende der 40 Märtyrer von Sebaste*, in Byz. Zeitschr. XXI (1912) p. 76—96.

[4] *Ibid.*, p. 88.

[5] Curieusement, c'est à la mère du martyr, présente au supplice, que l'on confie le soin de porter son fils jusqu'à la charrette qui emporte les corps de ses camarades, afin d'obéir au désir de Mélito et pour qu'il ne soit pas frustré de la suprême récompense. On pourrait voir dans ce trait de la légende un témoignage intéressant sur la mentalité de l'époque.

[6] Dans le Psautier du British Museum, Add. 19.352, et dans celui du Vatican, Barb. gr. 372 (cf. O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, in Dumbarton Oaks Papers, 14 (1960) p. 100, sq., fig. 4; G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, p. 117, fig. 85, 86).

[7] Dans le Psautier Hamilton de Berlin, (n° 119, Kupferstich Kabinett, n° 78 AG, Hamilton 119), au XIII^e siècle, et dans le Psautier russe de 1397, fol. 86 (cf. Demus, *op. cit.*, p. 100, avec bibliographie).

[8] Cf. P. Miljković-Pepek, in Zbornik, I, *Izdanija na Arheološkiot muzej Skopje*, (Skopje 1956) p. 61—63; G. Babić, *Les chapelles*, p. 116, sq.

[9] Cf. G. N. Bonwetsch, *Das Testament der 40 Märtyrer*, in Studien zur Geschichte der Theologie und Kirche, I/1, Leipzig 1897, p. 71 sq. Le document en question est mentionné dans l'homélie de saint Basile (cf. *P. G.* XXXI, col. 508, sq.).

La légende ne se termine pas avec la mort des vaillants soldats. Une fois leurs corps brulés, les cendres sont jetées dans une rivière appelée „Valis",[10] mais dans l'eau elles se reconstituent en ossements. Un rêve avertit l'évêque Pierre de Sébaste du lieu où elles se trouvent et il les recueille. Une partie des reliques est acquise par une riche cappadocienne, Emmeleia, qui bâtit une chapelle dédiée aux Quarante dans son domaine, près de Césarée. La veille de son inauguration, le fils d'Emmeleia, Grégoire, refuse d'assister à cette cérémonie. La même nuit il fait un rêve au cours duquel il est violemment battu par les Quarante. Il s'agit du futur Grégoire de Nysse qui écrivit trois homélies sur les martyrs de Sébaste,[11] tandis que son frère Basile leur en consacra également une.[12]

La légende, telle qu'elle est exposé ici, ne se base pas seulement sur les homélies citées et la *diatheke*, mais aussi sur le texte des Synaxaires et des Actes des Martyrs où certains points du récit sont modifiés. Ainsi, saints Grégoire et saint Basile ne parlent pas du tout du lac, tandis que les Actes[13] et les Sinaxaires[16] le mentionnent et précisent qu'il était gelé. Mais ces textes ne disent pas non plus expressément que les martyrs étaient exposés sur la glace.

Les iconographes ont toujours maintenu le lac, glacé ou non. Dans les versions les plus anciennes, à la chapelle des Quarante Martyrs à Rome (VII[e]—VIII[e] s.) et à l'oratoire Santa Lucia à Syracuse (VIII[e] s.)[15] on représente les martyrs immergés jusqu'à la hauteur des hanches. Plus tard, on trouvera les deux versions — la glace ou l'eau dans laquelle baignent les soldats.

En ce qui concerne le Christ et les diadèmes, la peinture murale a suivi plus souvent la version syriaque de la légende que la grecque. On représente de préférence quarante couronnes et non trente neuf, et le Christ en buste dans un segment du ciel, au lieu du segment du ciel avec la main divine; lorsque les deux derniers éléments (Christ et main divine) manquent, on suit également la légende grecque, la lumière divine pouvant être considéré comme diffuse, non localisée. Indépendamment du texte syriaque, la présence du Christ auprès des martyrs a surement été ressentie comme allant de soi. La grande majorité des textes qui relatent le martyres mentionnent cette présence, mais en ajoutant „invisible" et Tertullien précise que le Christ est dans le martyr et souffre avec lui.[16] Le peintre étant celui qui rend sensibles les vérités intelligibles, la version syriaque n'était sans doute pas faite pour lui déplaire. D'ailleurs, les diadèmes tombant du ciel exigeaient en quelque sorte l'évocation de celui qui les envoyait. Quant au nombre de ces couronnes il est bien plus logique qu'il s'élévé à quarante au lieu de trente neuf, puisque le gardien converti remplace le renégat et mérite la même récompense que les autres. Comme l'observait dèjà W. Weik,[17] la légende syriaque qui témoigne d'une certaine réflexion sur les faits rapportés et d'une plus grande prise en considération des réalités psychologiques, a des chances d'être postérieure à la grecque. Son côté plus vraisemblable explique peut-être aussi qu'elle ait connu un plus grand succès auprès des artistes.

Le culte des Quarante martyrs est attesté dès le IV[e] siècle en Cappadoce et à Sébaste.[18] On sait d'autre part que ce culte était célébré à Constantinople au VI[e] siècle, et répandu par la suite. Les milieux palatins et militaires semblent y avoir été attachés, car le *Livre des Ceremonies* parle des „passages" des Quarante martyrs reliés au Chrysotriclinius, où le cortège impérial passait fréquemment. Un ménologe (ms. 360) de la bibliothèque de Jérusalem, du IX[e] siècle, mentionne le 27 août comme la date à laquelle les Quarante étaient commémorés au palais.[19] L'attachement de l'empereur et de son entourage à ce culte n'a rien d'étonnant, puisque les Quarante étaient considérés comme des saints guerriers. Sur les images, on les entoure quelquefois des plus glorieux de ces saints, comme sur le triptyque de l'Ermitage (X[e]).[20] Dans d'autres cas, notamment en Cappadoce, les quarante martyrs sont figurés comme des saints guerrier, en pied[21] ou même comme des saints guerriers à cheval.[22] Chez les Slaves, les souverains, en tant que chefs militaires, continuent à se sentir plus particulièrement concernés par le culte des soldats martyrs. C'est à eux qu'est dédiée l'église que fait construire le tsar bulgare Ivan Assen II à Tirnovo pour commémorer sa victoire sur les Grecs au bord de la Klokotnica, en 1230. L'inscription lapidaire, sur une colonne de l'église, dit même expressément que le tsar était parti en campagne avec l'aide des Quarante et qu'il leur dédiait l'église en signe de reconnaissance. Malheuresement, la quasi totalité des peintures est détruite.[23] Dans le narthex de l'église des Saints-Archanges à Lesnovo (1349), l'image des Quarante martyrs sur le lac de Sébaste semble aussi avoir été mise en relation avec les portraits des souverains.[24] Ces faits sont à prendre en considération lorsqu'il s'agit d'une icone trouvée en Géorgie et plus particulièrement en Svanétie, puisque les saints militaires, surtout saint Georges et les saints Théodore, y jouissaient d'un prestige extraordinaire et occupaient parfois le mur entier d'une église.[25]

On ne sait pas à quel moment exact la légende a été traduite en images. Les premières représentations conservées sont celles, datées approximativement du VIII[e] siècle, à la chapelle des Quarante martyrs près de Santa-Maria-Antica et à l'oratoire Santa Lucia à Syracuse.[26] Ces compositions diffèrent à certains égards des schémas répandus à partir du IX[e]—X[e] siècle; l'écart en question pourra nous aider à mieux comprendre le sens de l'emplacement de l'image dans les églises géorgiennes. Deux particularités frappent dans la chapelle romaine et dans l'oratoire de Syracuse. 1) Les valeurs triomphales de l'image sont fortement accentuées au

---

10 Seule la légende syriaque mentionne le nom de la rivière, cf. Weik, *op. cit.*, p. 88.

11 Le rêve de Grégoire est raconté dans sa troisième homélie (cf. *P. G.* XLVI, col. 785).

12 Cf. Migne, *P. G.* XXXI, col. 508; voir chez O. Demus (*op. cit.*, p. 99 et note 45) les autres sources qui ont pu servir les iconographes. Elles sont toutes postérieures aux homélies de Grégoire et de Basile. Rappelons ici l'homélie qu'Ephrem le Syrien consacra aux Quarante (cf. C. Assemani, *Ephraem Syri opera omnia*, V., Rome 1743, p. 341 sq.) et l'hymne de Romanos le Mélode (cf. K. Krumbacher, *Miscellen zu Romanos*, in Abhandlungen der K. Bayr. Akademie der Wissenschaften, I Kl., XXIV/3, Munich 1907, p. 16, sq.).

13 Cf. Les Actes grecs publiés par Abicht et Schmidt, *Archiv für slavische Philologie*, I, XVIII, 1896, p. 144—152.

14 Cf. H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, col. 522.

15 Cf. notes 26—28.

16 Cf. H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, in Subsidia Hagiographica, 20 (1933) p. 9.

17 Cf. *op. cit.*, p. 90.

18 Grégoire de Nysse parle de ce culte (cf. Delehaye, *op. cit.*, p. 178).

19 L'existence de neuf églises dédiées aux Quarante, dont l'une a été construite par Tibère (578—582) est connue à Constantinople et dans sa banlieue (cf. R. Janin, *Les églises byzantines des saints militaires*, in Echos d'Orient, XXXIV, 1935, p. 64—70). Le même auteur rend compte du passage du *Livre des Cérémonies* et du ménologe que nous mentionnons (cf. *op. cit.*, p. 69).

20 Sur les volets latéraux du triptyque, on voit en effet les saints militaires, dont saint Georges et les saints Théodore (cf. A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.—XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin 1930—1934, p. 27, I., pl. 3).

21 Par exemple, à Tokali II ou à Çavus In (prem. couche, 1060—61), cf. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1936, I, p. 314—316, pl. 72, 1; p. 528—529, pl. 142,3—4.

22 Cf. *ibid.* II, p. 343.

23 Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p. 97.

24 Cf. Z. A. Gavrilović, *The Forty in Art*, communication au XIV[e] Symposium de Birmingham, 1980 (sous presse); ead., *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology*, in Zograf, n° 11 (1981) p. 44, sq.

25 Par exemple, à Iprari, Lagurka, Nakipari et Cvirmi (cf. N. Aladašvili, G. Alibegašvili, A. Volskaja, *Rospisi hudožnika Tevdore v Verhnei Svanetii*, Tbilisi 1966, dessin 3, pl. 18, 19, 20, 33, 34, 50, 51, 59.

26 Cet oratoire a été daté, comme étant antérieur à la conquête arabe, donc antérieur au IX[e] siècle (cf. P. Orsi, *L'oratorio troglodito di S. Lucia*, in Sicilia bizantina I, Rome 1942, p. 71, sq.; Agnelo, *Le arti figurative nella Sicilia Bizantina*, Palermo 1962).

détriment des valeurs affectives: en effet, les martyrs sont parfaitement impassibles et en position d'orants; 2) A la narration proprement dite du supplice (soldats exposés au froid, épisode du bain, etc), on ajoute des allusions à l'accès immédiat au Paradis qui est le privilège des marytrs ou à leur rôle d'intercesseurs.

Ainsi, à la chapelle des Quarante Martyrs à Rome, deux images sont représentées côte à côte dans le sanctuaire. L'une montre les soldats, plongés dans le lac jusqu'aux genoux, et l'épisode du bain. Le Christ et les couronnes manquent. L'autre, figure les mêmes martyrs, mais vêtus et nimbés et, au-dessus d'eux, le Christ en buste.[27] Autrement dit, au lieu de la promesse de la récompense qu'étaient les couronnes, on représente cette récompense elle-même, à savoir les martyrs au royaume des cieux. On rappelle ainsi, le privilège des martyrs d'accéder directement au Paradis sans passer par le Jugement dernier. A Santa Lucia un pas de plus est franchi au niveau de la signification et de la richesse des suggestions. Une grande croix gemmée avec les images en buste et en médaillon du Christ, de la Vierge orante (tournée vers lui) et de deux anges, composant ensemble une Déisis de la fin des temps,[28] s'étire sur la voute. Cette croix abrite entre ses bras les quarante martyrs immergés dans le lac, l'épisode du bain et les couronnes descendant du ciel. Ce que l'on exprime ainsi est la qualité d'intercesseurs des Quarante au moment du Jugement dernier. Nous aurons à revenir sur ce point à propos des images de Vardzia et de Calendžikha.

L'évolution du schéma du martyre des Quarante est bien connu et il suffira de rappeler que dans les ivoires, les icones et les peintures murales, il est influencé par les renaissances du X^e (ivoires), puis du XIII^e—XIV^e siècle. Ces mouvements humanistes ont une incidence sur la représentation de l'affectivité et de la douleur physique, ignorée à d'autres époques. Les valeurs affectives, ainsi que certains infléchissements douloureux du corps, si répandus à l'époque des Paléologues, commencent déjà à se manifester à la fin du XII^e siècle dans la peinture murale[29] et les représentations des Quarante martyrs conservées à Chypre (cf. *infra*) en témoignent également.

Quant aux miniatures, si elles offrent quelquefois un petit cycle d'images relatant les principaux épisodes du récit, elles ne cherchent généralement pas à exprimer ce que pouvaient éprouver les martyrs.[30] Lorsque les Quarante sont figurés comme des individus distincts à pied ou à cheval,[31] et par conséquent en dehors des circonstances de leur mort, sous la forme de pseudo-portraits, ils prennent naturellement aussi une attitude impassible; quand ils apparaissent en buste dans des médaillons, ils font souvent le geste de l'orant.[32] Les icones montrent dès le XI^e siècle (icone d'Ohrid, cf. *infra*), un groupe assez animé et une composition structurée sur la verticale. Les ivoires adoptent ce même groupement en hauteur, tandis que les peintures murales montrent une préférence très nette pour la disposition des soldats sur une horizontale.

En Géorgie, l'image du supplice des quarante martyrs ne semble pas avoir connu un succès particulier et on ne la voit pas sur les nombreuses icones en métal venues jusqu'à nous.[33] La peinture murale offre trois exemples, dans des églises dont le programme iconographique est particulièrement proche de celui de Byzance: l'église de la Vierge à Vardzia (1184—1186),[34] celle également dédiée à la Vierge à Akhtala, en Arménie (avant 1227),[35] et très probalement peinte par des géorgiens, et l'église du Sauveur à Calendžikha (1384—1396).[36]

L'image de Vardzia (fig. 1) est très abîmeé. Elle figure sur le mur Nord du narthex et se trouve imbriquée parmi les épisodes du Jugement dernier, ce qui correspond à une façon assez particulière d'envisager cette scène. Tout en haut, le Christ apparaît dans un segment du ciel rouge. Il est figuré en buste et étend les deux bras, un diadème dans chaque main. Les autres diadèmes apparaissent plus bas, en trois rangs. Il s'agit ici plus particulièrement du Couronnement des martyrs par le Christ, comme on le voit déjà au XI^e siècle dans la prothèse (chapelle Nord) de Sainte-Sophie à Ohrid, où la totalité des couronnes est également représentée à sa place habituelle.[37] A Vardzia, les martyrs forment un groupe compact, collés les uns contre les autres. Les rangs ne sont pas marqués, mais il faut considérer qu'il y en a tantôt deux, tantôt trois. La composition se déploie à l'horizontale. A droite, apparaît le bain avec l'apostat qui est engagé dans l'entrée. Sans doute, pris de court et ne trouvant plus de place pour le gardien, l'artiste l'a placé à la même hauteur que le bain, c'est-à-dire au-dessus des martyrs, mais à l'extrême gauche; il lève une main vers le Seigneur pour témoigner de sa toute nouvelle conversion.

A l'église d'Akhtala la scène est très endommagée (fig. 2). Ce qui rapproche singulièrement cette représentation de celle de Vardzia est son emplacement, en prolongement du Jugement dernier, sur le mur occidental. Pourquoi cette association inhabituelle à Byzance entre le Jugement et

1. Vardzia, église de la Vierge, natrhex



[27] Cf. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Friebourg-en-Brisgau 1916, II, p. 722, IV, pl. 199, 1, 2.

[28] Le Christ est représenté au croisement des bras de la croix, Marie à l'extrémité du bras vertical inférieur, les anges sur les bras horizontaux, tandis que tout en haut, à l'extrémité du bras vertical supérieur, le médaillon (peut-être saint Jean?) est détruit. Sur l'iconographie très particulière de cette représentation, cf. T. Velmans, *Le décor de la voûte de l'oratoire Santa Lucia: une iconographie rare des Quarante martyrs*, in La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranée (sous presse).

[29] Cf. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*, Paris 1978, chap. IV.

[30] Cf. notes 6, 7.

[31] Cf. notes 21, 22.

[32] Par exemple, à Sainte-Sophie de Kiev, (cf. V. Lazarev, *Drevnerusskie mozaiki i freski XI—XV*, Moscou 1973, p. 56, fig. 56—63); Monreale (cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1949, p. 121, 200, 235); Neredica (cf. V. Mjasojedov, *Freski Spasa-Neredicy*, Leningrad 1915, p. 25); en Cappadoce (cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, p,

[33] U. G. Čubinašvili, *Gruzinskoe čekanoe iskusstvo*, Tbilisi 1957. *passim.*

[34] Sur l'inscription et la date, voir G. Gaprindšvili, *Vardzia* Leningrad 1975, p. 5, sq.

[35] Sur la mort du donateur et la date, voir M. Brosset, *Deux historiens arméniens:* Kirakos Gantzac, XIII^e s; Oukhtanès d'Ourha, X^e s., Saint-Pétersbourg, 1870, p. 111, note 1. L'image, avec une illustration montrant un détail, est également mentionnée chez N. Thierry, *op. cit.*, p. 147, sq., fig. 17.

[36] Sur l'inscription qui mentionne le nom des peintres et la date voir H. Belting, *Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie*, in Cahiers Archéologiques 28 (1979) p. 103, sq.

[37] Cf. Babić, *op. cit.*, p. 116—117, fig. 84.



2. Akhtala, église de la Vierge, les Quarante martyrs, détail (photo N. Thierry)

les quarante soldats? Cela tient sans aucun doute à une qualité particulière des martyrs qui est celle de ne pas être soumis au Jugement. Ils accèdent, en effet, directement au Royaume et représentent de ce fait des intercesseurs particulièrement précieux pour le chrétien, pouvant intervenir en sa faveur avant le Jugement. En commentant les versets (VI, 9—11) de l'Apocalypse où les martyrs sont traités comme des intervenant au Jugement dernier.[38] André de Césaré précise: „Avant la résurrection, ils (les martyrs) ont libre accès auprès de Dieu, ils intercèdent, exaucent les prières aidant ceux qui les invoquent".[39] C'est d'ailleurs à cause de cet extraordinaire privilège des martyrs, qu'à une haute époque, on cherchait à placer la sépulture de défunts éminents le plus près possible des reliques d'un martyr. Grégorie de Nysse nous apprend de son côté, et plus directement à propos des Quarantes martyrs, qu'il avait enseveli ses parents auprès d'une partie des reliques des valeureux soldats afin qu'ils bénéficient de leur intercerssion.[40] Enfin, dans l'église hypogée Santa Lucia, déjà évoquée, l'image du supplice des Quarante, associée à une croix gemmée et à la Déisis, occupe toute la voute, „couvrant" ainsi les tombeaux, et assurant secours et protection au moment du Jugement à ceux qui y étaient ensevelis.[41] Les images de Vardzia et Akhtala, sont conçues dans cette optique, plus répandue à Byzance au cours des premiers siècles chrétiens qu'au moyen-âge. Bien que les décors des églises en question soient précisément plus proches des programmes byzantins constantinopolitains que beaucoup d'autres, en Géorgie, les artistes manifestent ainsi leur attachement à l'esprit de l'époque pré-iconoclaste, un trait assez caractéristique pour la peinture murale géorgienne qui précède le XIV[e] siècle. Nous verrons que sans avoir le même emplacement à Calendžikha, où le Jugement dernier est absent, le martyre des Quarante y occupe également un emplacement inhabituel à l'époque, mais qui rappelle, à peu de chose près, celui qu'il avait déjà à Sainte-Marie Antique. Il s'agit, cette fois, du mur Est, au Sud du sanctuaire, un emplacement qui est à peine plus loin de l'autel que dans la chapelle romaine.

On retrouve à Calendžikha (fig. 3, 4) le groupe compact des martyrs et leur disposition en trois à quatre rangs. Ici, aussi, la composition se déploye à l'horizontale. Le Christ en buste apparaît dans un segment du ciel, mais il bénit des deux mains, comme c'est le cas sur une autre fresque du XIV[e] siècle, à Dečani.[41] Les couronnes flottent en deux rangées au-dessus des têtes des martyrs. Généralement, on représente des bandeaux étrots et plus ou moins rectangulaires qui rappellent *la stemma* (fig. 1, 8) avec ou sans pendeloques, et plus rarement le *Kamelavkion* (fig. 7). A Calendžikha la forme de la couronne, avec ses trois pointes bien dessinées, ne ressemble à aucune couronne byzantine, si ce n'est à celle que l'on voit dans certaines miniatures grecques influencées par l'art occidental.[43] L'épisode du bain figure à gauche. L'apostat pénètre dans l'édifice, et, comme à Vardzia, on n'aperçoit que son dos dans l'encadrement de la porte. Il s'agit là d'une convention appliquée presque partout. Le gardien converti a rejoint la première rangée des martyrs à l'extrême gauche, tout près du bain: il lève également la main vers le Seigneur. Ce geste ainsi que l'emplacement du gardien à l'une des extrémités de la composition est très semblable à ce que l'on voit à Žiča[44] et à la Mère de Dieu à Stoudenica, où l'image figure dans l'église de porche (repeint au XVI[e] s.).[45] L'édifice du bain suit, à Calendžikha, les modèles byzantins et il est couvert par une

[38] Dans ces versets les martyrs demandent à Dieu à ne pas tarder à juger. Il n'y est pas à proprement parlé question d'intercession. Les exégètes vont adoucir cette attitude des martyrs et insister sur le pouvoir d'intercesseurs.

[39] Cf. Migne, *P. G.*, t. CVI, col. 265 AD.

[40] Cf. *id.*, t. XLVI, col. 784 B.

[41] Cf. note 29.

[42] Cf. V. Petković et Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, II, Belgrade 1941, pl. CXXI, 1.

[43] Par exemple, dans un livre de Job du XIV[e] s., le Paris. gr. 135 (cf. T. Velmans, *Le Parisinus graecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans les manuscrits grecs à l'époque des Paléologues*, in Cahiers Archéologiques, XVII, p. 227, fig. 22.

[44] Cf. M. Kašanin, Dj. Bošković, P. Mijović, *Žiča*, Belgrade 1969, fig. p. 190.

[45] Cf. Millet-Frolow, *op. cit.*, vol. I, pl. 91,2.



3. Calendžikha, église du Christ Sauveur, naos

coupole, ce qui correspond à la forme réelle des bains grecs.[46] Mais au lieu de laisser passer la lumière par des ouvertures aménagées dans la coupole, comme on le voit sur les ivoires de Berlin (fig. 5) et de Leningrad, plus fidèles à la réalité, la coupole a été entièrement recouverte de tuiles.

L'icone de Mestia (fig. 6) est une oeuvre de qualité exceptionnelle. La composition se déploie en hauteur et nous montre cinq rangs de martyrs. Dès le premier abord, elle frappe par quatre traits rares: 1) la représentation harmonieuse et anatomiquement juste des corps; 2) l'incroyable variété des gestes et des attitudes; 3) l'expression intériorisée de la souffrance; 4) la mise en valeur de chaque personnage qui donne l'impression d'un groupe composé d'individus et non pas d'un amalgame rappelant un pâté d'où émergent des têtes.

4. Calendžikha, église du Christ Sauveur, naos



Tout en haut, dans un segment du ciel, dont la couleur cinabre est presque entièrement tombée, le Christ est figuré en buste et il étend les deux bras comme pour bénir. Les avant-bras et les mains ont disparu. On montrait sans doute le Christ bénissant des deux mains, comme à Calendžikha, ou tenant des couronnes comme à Vardzia. Le segment du ciel rouge rappelle celui de Vardzia. Ce trait frappe encore davantage sur l'ivoire de Berlin, où c'est l'auréole du Christ qui est rouge. A. Goldschmidt et K. Weitzmann mentionnent cette couleur dans leur description de l'ivoire. Ils ajoutent qu'il pourrait s'agir d'une base pour la dorure, mais précisent tout de suite après qu'on ne voit des traces d'or que sur le coussin du trône, les ailes et les vêtements des anges, et sur le nimbe du Christ.[47] On est donc en droit de penser qu'il s'agit peut-être d'une coloration rouge intentionnelle sur l'ivoire, comme c'est le cas dans les trois peintures géorgiennes et parfois à Chypre, notamment à la Panaghia Phorbiotissa à Asinou (1105/6).[48] Cette couleur a pu être choisie pour trancher à la fois sur le bleu du lac et sur l'or du nimbe ou pour souligner l'effet lumineux de l'apparition. Quant aux couronnes, ordonnées en deux rangs, sur notre icone, elles sont entièrement recouvertes de perles[49] et ont la forme du *kamelavkion*. Elles sont disposées de part et d'autre du Christ, comme c'était le cas à Calendžikha.

Sous les couronnes apparaissent les cinq rangs des soldats. Ils occupent pratiquement tout le champ pictural

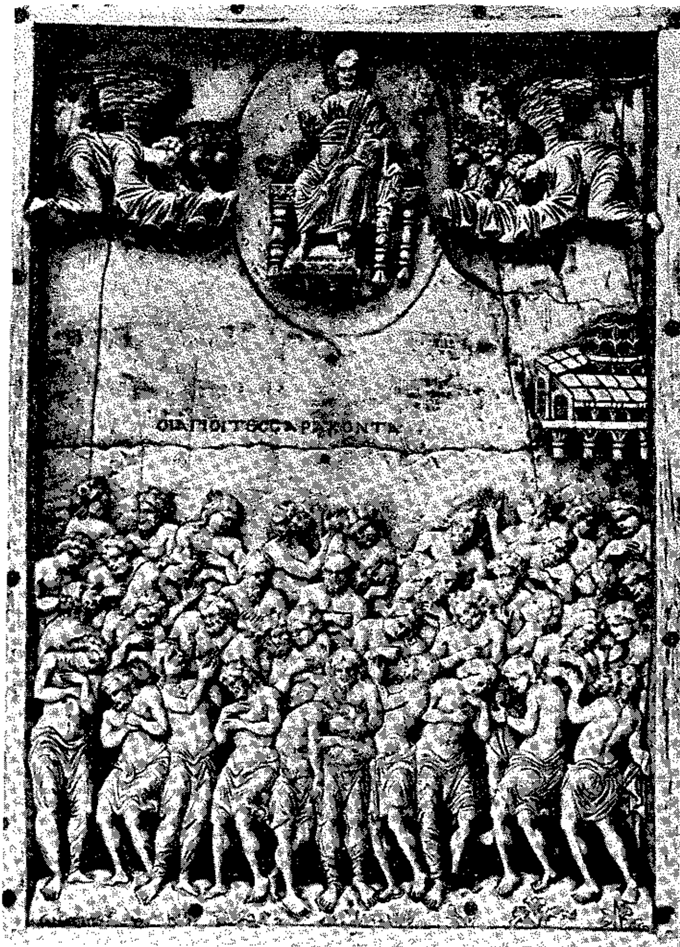
---

[46] Cf. Goldschmidt et Weitzmann, *op. cit.*, p. 27.

[47] Cf. *ibid.*, p. 27.

[48] Les date et la bibliographie sur Asinou, chez A. et J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge 1964, p. 51—59, 162; M. Sokopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966.

[49] Le trait est courant; on le voit, par exemple, sur l'icone d'Ohrid (cf. V. Djurić, *Icones de Yougoslavie*, Belgrade 1961, pl. I), dans la chapelle de la tour à Žiča (cf. G. Millet et A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris 1954, pl. 60, fig. 2,3, ou encore à Asinou (fig. 7) et Saint-Nicolas-du-Toit (fig. 9), à Chypre.



5. *Berlin—Dahlem, Staatliche Museen*



6. *Icone du Musée de Mestia*

et ne laissant qu'une très mince bande pour le ciel et le Christ, ce qui est très rare, sauf à Calendžikha où ce trait frappe également. En fait, toute la surface de l'icone est partagée en six bandes à peu près égales, cinq pour les martyrs et une pour le Christ. Cette disposition permet à l'artiste de montrer un maximum de chaque figure, de représenter les martyrs très grands par rapport à l'ensemble de l'image et de soigner par la même occasion l'expression de leur visages. Tout en réservant un espace considérable pour le ciel, la fresque de la Panaghia Phorbiotissa d'Asinou (fig. 7)[50] est assez proche du schéma de l'icone par ses quatre rangs de soldats très aérés, disposés en hauteur, et la volonté de montrer le plus possible de chaque rangée.

Cependant, sur l'icone, on choisit encore un autre parti pris qui augmente les difficutltés pour le peintre. Chaque rangée se trouve immergée dans le lac jusqu'au niveau de la poitrine des hommes, alors que dans la plupart des autres exemples connus des martyrs immergés, l'eau s'arrête à leurs hanches. Néanmoins la transparence de l'eau permet de voir une très grande partie des corps. Un trait surprenant et unique caractérise la représentation du lac. Celui-ci n'apparaît pas seulement au premier plan comme d'habitude, cachant ou striant les jambes des premiers martyrs, mais il est découpé en cinq bandes, chaque rangée ayant la sienne. Malgré cet artifice l'artiste a su représenter l'eau de manière convaincante. Au premier plan, à droite, et tout en haut, derrière la cinquième rangée de martyrs, il peint une surface bleue, sur laquelle il trace des lignes plus foncées, d'intensité inégale. Pour les autres parties de la composition, il se contente de faire passer sur les corps des martyrs des lignes gris--bleu, ce qui permet de ne pas cacher les parties du corps immergées et de rendre d'emblée la transparence de l'eau.

L'épisode du bain manque, comme sur l'icne d'Ohrid (cf. note 49) et, à première vue, on ne distingue pas la figure du gardien converti. Pourtant la présence des couronnes indique qu'il s'agit du moment où le rénégat est déjà parti. Dans d'autres oeuvres où le bain est absent, le gardien fait un grand geste en direction du Christ, ou alors il est représenté un peu à l'écart. C'est ce que l'on observe sur l'icône d'Ohrid et dans la miniature du Menologe n° 183 de Moscou.[51] A Asinou et à Saint-Nicolas du Toit à Kakopetria (XIII^e s.) l'épisode du bain et du gardien converti ne figure pas parmi les martyrs, mais respectivement dans l'arc au--dessus de cette composition (Asinou) et dans l'intardos de la niche (Saint-Nicolas). Aussi, les martyrs sont-ils au nombre de 39 dans ces compositions, ainsi que les couronnes. Sur notre icone figurent quarante soldats, il faut donc en conclure que le gardien converti s'est déjà joint à la troupe. Ou se tient-il? L'attitude d'un seul personnage pourrait correspondre à celle du gardien puisqu'il regarde directement le Christ et les couronnes, et qu'il lève vers le Seigneur ses deux mains, comme pour exprimer sa foi toute neuve. Il est situé dans l'angle supérieur gauche.

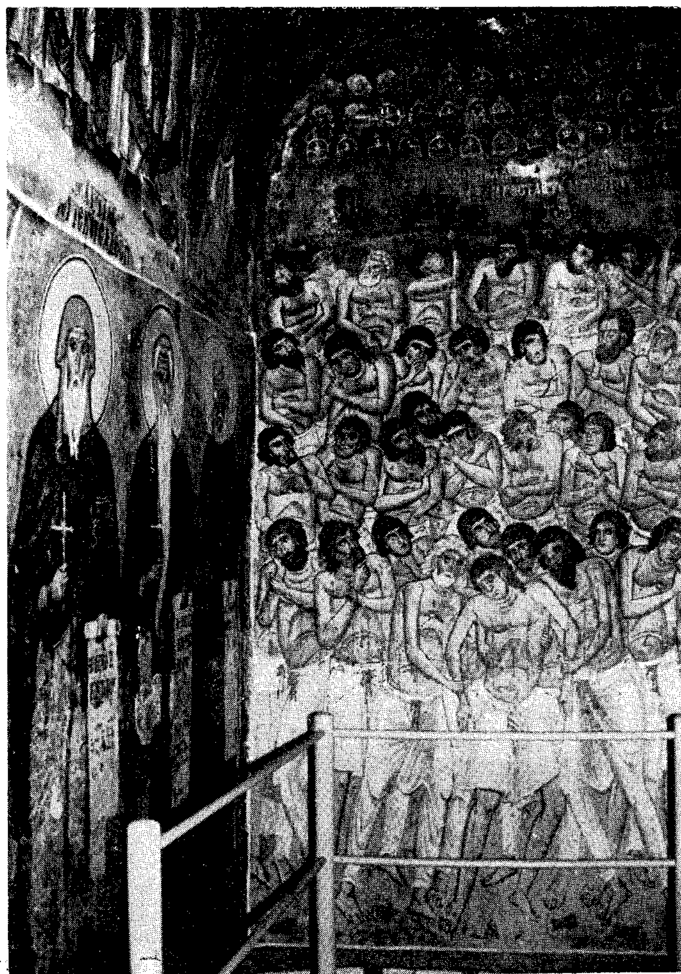
Considéré comme un ensemble, le groupe des martyrs sur l'icone de Mestia est beaucoup moins mouvementé, moins contorsionné et moins précieux que celui des ivoires de Berlin (fig. 3) et de Leningrad (X^e s.). Elle est également beaucoup moins violente que la fresque de Vodoča.[52] La souffrance, très présente, apparaît comme maîtrisée. Cette observation faite, on est doublement surpris par l'extrême variété des gestes des soldats sur l'icone, variété qui n'apparaît ni sur les ivoires, ni dans la peinture murale et sur les icones de la fin du moyen âge, et encore moins dans les miniatures qui figurent le même sujet. De nombreuses attitudes que l'on observe sur l'icone, n'existent pas ailleurs. C'est le

---

[50] Je saisis l'occasion pour remercier Monsieur Athanase Papageorghiou, pour la photo publiée ici, qu'il a bien voulu me communiquer, ainsi que pour ses explications lors de ma visite du monument.

[51] Cf. Demus, *op. cit.*, fig.

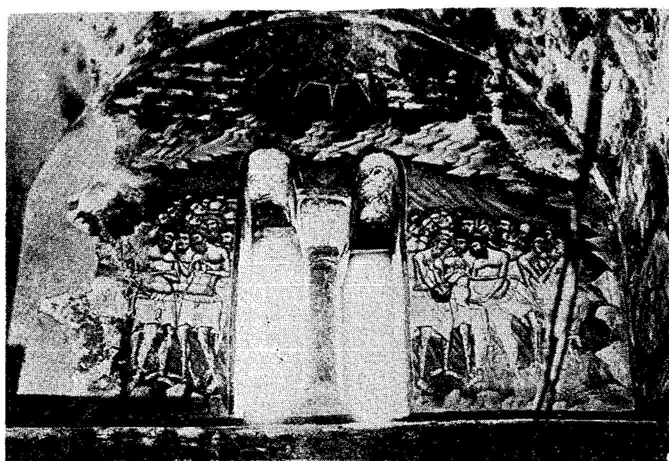
[52] Cf. K. Mijatev, *Les „Quarante martyrs", fragment de fresque à Vodoča*, (*Macédoine*), in L'art byzantin chez les Slaves, Recueil Th. Uspenskij, II, Les Balkans, Paris 1930, p. 102—109, pl. X—XI; Demus, *op. cit.*, fig. 15.



7. *Asinou, Panaghia Phorbiotissa*

cas de la première rangée de soldats, dont quatre sont à terre et deux fortement penchés. De même ne voit-on nulle part, avant le milieu du XIVᵉ siècle, des couples de martyrs qui s'embrassent et s'enlacent, alors qu'il y a en a trois sur l'icone (fig. 6).

Un seul couple de ce type figure dans une seule composition des Quarante martyrs qui est la peinture de l'église des Saints-Archanges à Lesnovo (fig 8), exécutée en 1349, et encore ne s'agit-il là que d'une analogie très incomplète. A Lesnovo, à l'extrême droite de la composition, un couple est formé par deux soldats tournés l'un vers l'autre, la main de chacun posée sur la poitrine de son camarade; cependant, leurs corps ne se touchent pas et encore moins leurs joues puisqu'une distance appréciable les sépare. Une manifestation de tendresse aussi vive que celle observée sur l'icone de Mestia est d'ailleur sassez curieuse pour une troupe romaine. Une autre attitude qui donne du pathos à l'ensemble est celle du soldat soutenant un camarade en train de tomber; elle est répétée trois fois de façon différente sur l'icone (fig. 6, 16) et figure seulement une fois et très exceptionnellement deux fois, dans les autres représentations de ce sujet.



8. *Lesnovo, Saints-Archanges, narthex*

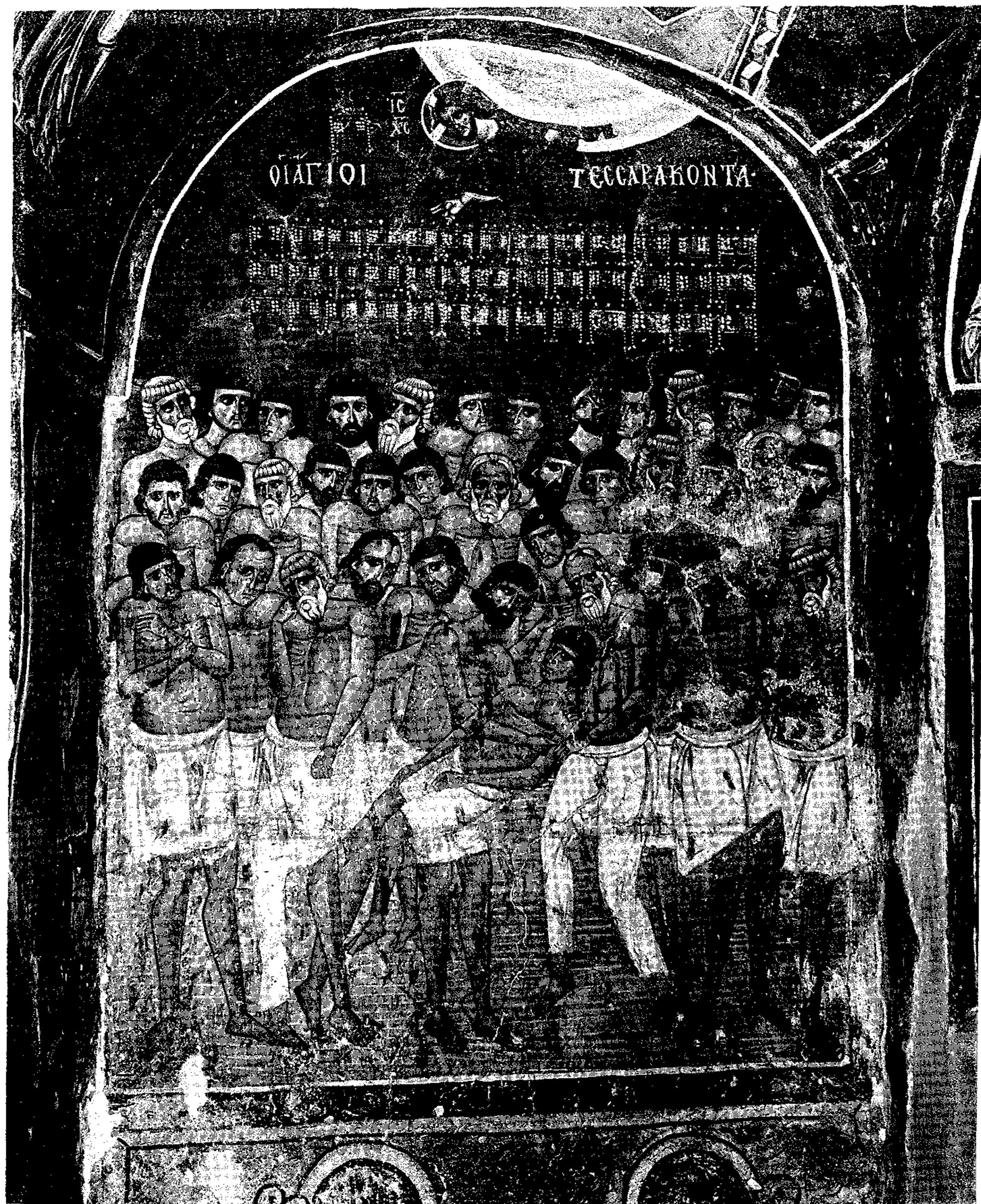
Examinons les mouvements et les attitudes des martyrs sur notre icone dans le détail. La première rangée peut être considérée comme un trait iconographique original, puisqu'il n'existe dans aucun autre schéma du supplice des Quarante pendant toute la période byzantine. De gauche à droite, le premier soldat est assis par terre, recroquevillé sur lui-même, et il a posé sa tête et ses mains sur ses genoux. Le dessin qui comporte des raccourcis est si juste qu'il ressemble à un croquis pris sur le vif. Le second soldat est également assis; il s'appuie d'une main sur le sol et lève l'autre dans un geste exprimant la parole; le troisième est tombé en avant, sur son visage et sur ses bras repliés, de sorte qu'on n'aperçoit que sa tignasse brune, audace assez rare au moyen âge à Byzance, et exprimant bien la défaillance et la résignation. Une lointaine analogie avec cette attitude pourrait être signalée sur la miniature représentant notre sujet dans le Ménologe n° 183 à la Bibliothèque synodale de Moscou, mais elle est beaucoup moins audacieuse. Le personnage est en train de tomber et il cherche à se protéger avec ses bras, mais son visage est bien visible.[53] Il en est de même sur les fresques de Žiča et de Stoudenica[54] où l'on insiste bien sur la chevelure et le haut du crâne d'un personnage défaillant, mais en montrant également une partie de son visage. Enfin, le quatrième soldat est représenté perché et tenant le bras d'un cinquième qui est étendu par terre de tout son long, comme s'il était déjà mort (fig. 6); il fait penser au Christ dans le Thrène. Le sixième personnage, à l'extrême droite, est plié en deux et soulève la tête du mort.

Au deuxième rang, à droite, un martyr, soutient son camarade affaibli ou évanoui, comme c'est le cas sur l'ivoire de Leningrad, l'icone de Dumbarton Oaks[55] et les fresques de Žiča, Stoudenica, Chypre (fig. 7, 9), etc. Ces deux figures, si fréquentes dans le martyre des Quarante, sont empruntées, selon O. Demus, à la Descente de croix.[56] Cela semble particulièrement vrai pour les trois soldats évanouis de notre icone. Les bras ballants, les yeux clos, la tête pendante, l'attitude des martyrs secourus, sont d'un naturel saisissant. Celui-ci ressort surtout lorsqu'on compare ces figures à toutes celles qui leur sont parallèles dans d'autres oeuvres. Partout, et même dans les oeuvres du XIVᵉ siècle, comme l'icone de Dumbarton Oaks, le martyr défaillant est d'une grande raideur, son attitude est peu crédible et ses yeux souvent ouverts. A Saint-Nicolas-du-Toit, ce même personnage tombant à la renverse semble flotter dans l'eau, il est plus petit que ses camarades et garde les yeux grands ouverts, fixés sur le spectateur (fig. 9). L'attitude du personnage évanoui est plus naturelle à Asinou (fig. 7), mais elle est beaucoup moins audacieuse que celle des figures de l'icone de Mestia. Le deuxième couple soutenant-soutenu, à l'extrême gauche de cette rangée est, lui aussi, très poche des personnages de la Descente de croix, car un soldat soutient le corps du défaillant, tandis qu'un autre lui prend tendrement la main, comme le fait Marie pour son fils mort.

Dans cette même rangée deux autres couples, étroitement enlacés, frappent par la sentimentalité qu'ils expriment. Celui de gauche rappelle la Vierge de tendresse avec l'Enfant, puisque l'un des soldats presse affectueusement sa joue contre celle de l'autre. La même attitude, dans une version à peine différente, est répétée au quatrième rang à droite (fig. 6, 12). Les gestes du couple enlacé qui se situe au centre de la deuxième rangée sont à la fois très réalistes et touchants, car l'homme mur effleure de deux doigts, avec une délicatesse extrême, la joue de l'adolescent qui appuie sa tête sur son épaule, tandis que la main droite du jeune homme se glisse sous le bras de son camarade, comme pour se tenir au chand. Un seul personnage de cette rangée n'est pas inclu dans un couple ou dans un groupe. Il tient ses deux mains croisées sur sa poitrine.

---

53 Cf. note 51.
54 Cf. note 45.
55 Cf. Demus, *op. cit.*, pl. I.
56 Otto Demus a déjà comparé cette attitude dans la scène des Quarante martyrs à la Descente de croix, cf. *op. cit.*, p. 107.



9. Kakopétria, Saint-Nicolas-du-Toit

Au troisième rang apparaissent quelques gestes de type réaliste avec allusion directe au froid. Ceci est le cas pour les quatre martyrs représentés de gauche à droite. Un soldat plus âgé frotte la main engourdie de son jeune camarade. Ce geste n'existe pas ailleurs. Tout au plus peut-on voir un martyr se frotter lui-même la main comme c'est le cas à Asinou (fig. 7) et à Saint-Nicolas du Toit (fig. 9), ainsi que sur l'icone de Mestia d'ailleurs (fig. 6, 17). Les quatre autres martyrs de ce rang forment également deux couples qui sont en train de se parler.

Plus haut, au quatrième rang; à l'extrême gauche, un martyr à la tête d'éphèbe retient son camarade plus âgé et barbu, en le pressant contre sa poitrine. Un troisième soldat observe la scène. Viennent ensuite deux figures penchées l'une vers l'autre avec des mains qui „parlent". Ils sont suivis par le troisième couple enlacé de cette composition, qu'un soldat, à l'extrême droite regarde d'un air soucieux.

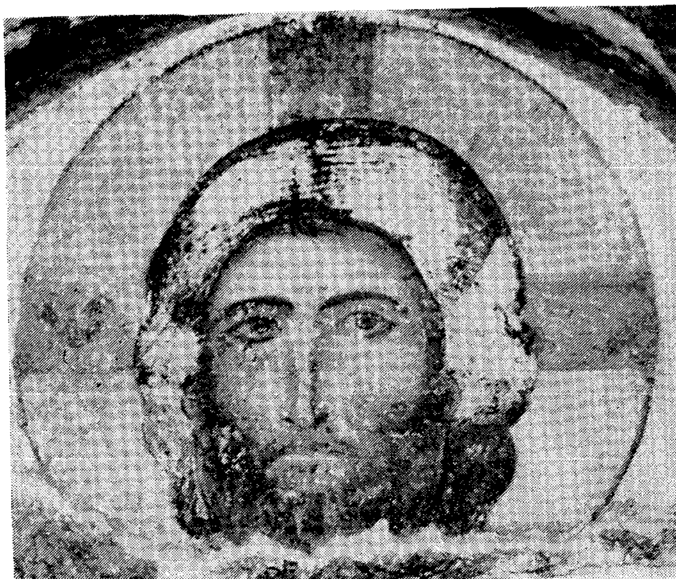
Sur les huit personnages du cinquième rang, quatre ont la tête tournée vers le haut et par conséquent vers le Christ, ce qui crée une animation supplémentaire pour l'ensemble du groupe, animation assez rare, si l'on exclut les deux ivoires et la fresque d'Asinou. En effet, sur l'ivoire de Berlin (fig. 5), deux martyrs sont tournés vers le Christ et l'implo-



10. Icone du Musée de Mestia, le Christ

rent, comme à Asinou, tandis que sur l'ivoire de Leningrad il y en a quatre. Le geste des mains levées très haut vers le Seigneur de ces oeuvres est repris pour une seule figure de notre icone, celle du gardien à l'extrême gauche. Le personnage central de ce cinquième rang, croise ses bras sur sa poitrine pour la protéger du froid, un geste assez rare, mais que l'on voit également sur l'icone d'Ohrid et à Asinou.

Malgré les analogies avec le Thrène, la Descente de croix et l'Eléousa qui ont été relevées, et d'autres attitudes plus habituelles dans cette scène, on peut se demander ou le peintre a pris les modèles pour les différents groupes et surtout pour les couples enlacés. Rien de tel n'apparaît chez les damnés du Jugement dernier et chez le peuple baptisé dans des scènes de Baptême, où l'on trouve parfois des ressemblances avec les attitudes des Quarante sur leur lac.[57] Ceci est très frappant dans le Jugement dernier de Dečani, par exemple, où le groupe de personnages de l'épisode „le ver qui ne dort jamais"[58] ressemble beaucoup aux images du martyre des Quarante lorsque la souffrance des soldats y est soulingée. De même voit-on l'homme tombant en avant et ne montrant que son crâne chevelu, mais figuré avec le corps placé à la verticale, dans certains Jugements derniers du XIV[e] siècle, notamment dans l'épisode des châtiments du narthex d'Asinou (1333).[59]



11. Vardzia, église de la Vierge, Mandylion

Il faut relever ici un autre trait unique de l'icone de Mestia: la forte mise en relation des martyrs entre eux. Notre analyse a montré, que bien qu'ils forment des rangées, la plupart des soldats sont regroupés par deux ou par trois et reliés par des gestes ou par la position de leur corps. Sur l'ivoire de Berlin, leurs gestes sont à la fois plus violents et plus souples, mais presque chacun des soldats se débat seul, non relié à un autre camarade par un contact physique ou moral direct (fig. 5). Il en est de même à Asinou (fig. 7) et sur la quasi totalité des images connues.

Techniquement, cette grande diversité d'attitudes, de gestes, voire d'expression des visages et d'angle d'inclinaison des têtes, n'est possible que grâce à l'étalement de la composition dont il a déjà été question. Les rangs des soldats ne sont ni rompus, comme à Vodoča, ni comprimés comme à Vardzia et Calendžikha. Néanmoins, une certaine tendance à la frontalité se fait sentir sur l'icone, surtout si on la compare aux composition des ivoires, de Vodoča et de Calendžikha, où pratiquement aucune des figures n'est vue de face. Ainsi, la composition de l'icone demeure empreinte d'une certaine rigidité malgré la grande variété des attitudes. Frontalité et rigidité distinguent aussi les fresques d'Asinou (fig. 7) et de Saint-Nicolas-du-Toit (fig. 9), ce qui est normal pour des peintures du XII[e] siècle, mais existe également au XIV[e], notamment à Dečani.

Avant d'examiner les traits des visages et le modelé sur notre icone il faudrait relever encore une particularité assez frappante. La tête du Christ (fig. 10) pourrait facilement être celle d'un martyr et ne correspond pas à la formule byzantine classique. Si l'on compare ce visage à des têtes du Christ dans des peintures géorgiennes de qualité du XII[e] siècle, comme celle de Vardzia (fig. 11), par exemple, on s'aperçoit immédiatement de la différence. Le Christ de notre icone a le front trop bas, l'ovale irrégulier, les pommettes saillantes, le nez et la bouche sensuels. Sans même qu'il soit nécessaire d'analyser tous les traits de ce visage, l'ensemble manque de symétrie et de cette régularité qui caractérise généralement le visage du Seigneur. Le fait est doublement intéressant lorsqu'il s'agit d'une icone et ne témoigne pas en faveur d'une datation au XIII[e] siècle.

Les traits des visages des martyrs les rapprochent du type antiquisant classique que l'on voit dans l'ensemble du monde byzantin au début du XIII[e] siècle et, plus exceptionnellement, dès la seconde moitié du XII[e] lorsqu'il s'agit de grands centres artistiques. Ce qui distigne certains de ces visages se révèle comme une particularité assez typique en Géorgie: le menton carré, les joues trop pleines et placées trop bas (voir le deuxième martyr de gauche à droite dans la rangée supérieure et le couple s'embrassant au quatrième rang (fig. 12).[60] Ces joues ne comportent aucun traitement graphique comme c'est courant à la fin du XII[e] siècle. La plupart des visages montrent un nez assez charnu au bout. Les ailes du nez sont plutôt larges, bien dessinées et placées un peu trop haut. Aucun contour ne cerne les lèvres, d'égale longueuer, relativement molles et pulpeuses (fig. 12, 14). Les yeux sont, au contraire, représentés par des moyens graphiques, bien qu'on se serve aussi d'ombres très légères pour indiquer la cavité oculaire. La paupière supérieure se prolonge vers les tempes, tandis que les sourcils, plus forts à la racine du nez et fins au bout, sont extrêmement mobiles, expressifs et ondulants (fig. 12, 14, 15, 17). Le mention est accentué par un trait foncé, légèrement incurvé pour souligner sa rondeur. Au début du XIII[e] siècle, on retrouve un certain nombre de ces particularités dans la représentation des Quarante martyrs à

57 Cf. Demus, *op. cit.*, p. 106—107.

58 Cf. Petković et Bosković, *op. cit.*, pl. CCLXXX.

59 Il s'agit de l'Usurier enlacé par un serpent et précipité dans le feu (cf. A. et J. Styllianou, *op. cit.*, fig. sur p. 60).

60 Sur la manière de représenter ces joues, voir quelques comparaisons chez T. Velmans, *Les mosaïques pariétales en Géorgie et les problèmes qu'elles posent*, in Mélanges H. Stern (sous presse); *id.*, *Les peintures de l'église dite Tanghil, en Géorgie*, in Byzantion (sous presse).



12. Icone du Musée de Mestia, détail



13. Timotesubani, église de la Vierge, Jugement dernier, détail

Akhtala (fig. 2), même si ces peintures sont moins avancées dans le sens de la renaissance des Paléologues que notre icone. Plus rustiques et plus schématiques, ces figures d'Akhtala se rapprochent de l'icone de Mestia par la forme du nez, les joues trop pleines, les sourcils ondulants, la mollesse des lèvres, enfin par la forme des yeux, des oreilles et des mains.[61] Des traits du visage analogues, mais plus proches des modèles antiques, caractérisent également certaines têtes de Thimotesoubani (1205—1215, fig. 13) et permettent des comparaisons avec celles de l'icone.

Le modelé, sur l'image mobile de Mestia est précis et soigneux. Les lumières longent l'arête du nez, font saillir le front et arrondissent le cou, ce qui est courant au XIII[e] siècle. Elles n'ont pas l'aspect d'accents posés rapidement, comme on le voit au XIV[e] siècle en Macédoine et ne montrent pas ces petits traits blancs parallèles qui caractérisent les oeuvres constantinopolitaines et celles qui leur sont proches à la même époque;[62] on n'y observe pas non plus les taches claires trop fortes et un peu brutales de l'image des Quarante à Caledžikha (fig. 4). Sur l'icone, les lumières sont posées par un coup de pinceau lent qui s'étale en larges surfaces et suit la forme des parties saillantes du visage (fig. 12, 15, 16).

Sur le corps — épaules, bras, poitrine — les lumières sont particulièrement fortes, et épousent étroitement la forme anatomique. Les ombres d'un vert amande clair, ne sont pas dégradées par des tons intermédiaires et prennent la même intensité partout. Aucune exagération graphique n'intervient pour cerner les différentes parties anatomiques, comme on le voit si souvent au XII[e] siècle. Seuls, les contours sont assez appuyés, mais aucun d'eux n'est schématique et ne tend à raidir les membres. La musculature des bras (fig. 16), des épaules, de l'abdomen et de la poitrine est respectée, voire soulignée, autant par le jeu des lumières et des ombres que par la ligne souple et sûre du contour; les muscles abdominaux, si fortement accentés par une ligne dure et schématique à l'époque des Comnènes, et cela dans la quasi totalité des oeuvres, sont à peine indiqués sur notre icone. Il en est de même pour les lignes en forme de coeur qui marquent généralement la naissance du cou. Le traitement des bras fait penser à l'ivoire de Berlin et à la fresque de Vodoča. Peu visibles, les jambes sont également de forme harmonieuse et anatomiquement exacte. Notons encore tout particulièrement, la manière de figurer les genoux — ronds, volumineux, articulés — de la figure assise au premier rang, à l'extrême gauche.

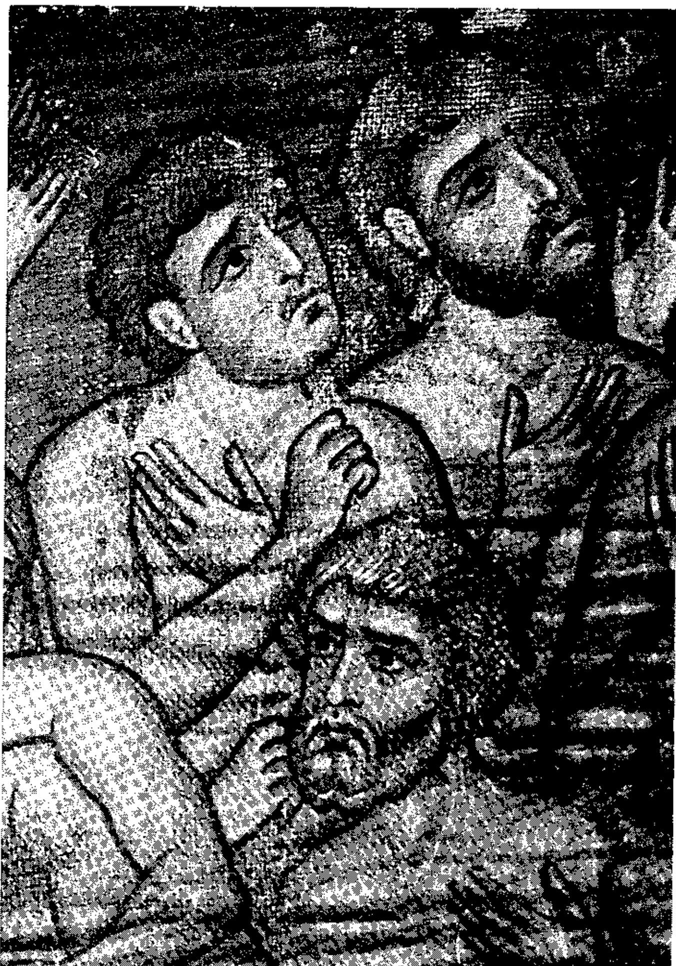
Bien que les gestes soient si variés sur l'icone de Mestia, les mains paraissent un peu stéréotypées avec leurs longs doigts effilés. Leur forme est légèrement idéalisée (fig. 12, 16). Toutes ces mains se ressemblent et correspondent à trois formules. Si on les compare aux mains de la fresque de Calendžikha, par exemple (fig. 4), on se rend compte combien celles-ci sont plus proches de la forme anatomique réelle, plus souples, plus larges, plus en chair et diversement articuliées par le jeu des doigts.

La plus grande réussite du peintre est d'avoir su représenter des visages qui expriment une émotion et une souffrance aussi intense que contenue. Sur les ivoires et la fresque de Vodoča, qui forment ensemble le groupe des représentations les plus mouvementées et les plus passionnées, la souffrance apparaît certainement avec autant de force, mais elle est rendue de façon un peu caricaturale et suggère

---

61 Pour les joues larges et basses voir le martyr d'Akhtala à gauche sur notre (fig. 2), pour les sourcils ondulant — ceux occupant les deux extrémités de cette illustration. Les yeux et les lèvres sont très semblables partout, bien que le contour est plus appuyé à Akhatala. La forme des oreilles y est également un peu moins réaliste que sur l'icone.

62 On en voit également dans certaines têtes de Calendžikha, mais comme il y a plusieurs peintres à l'oeuvre dans cette église, plusieurs manières et procédés stylistiques doivent y être distingués. La scène des Quarante martyrs a précisément été traitée autrement que les plus grandes réussites de cet ensemble, où l'on observe les petits traits blancs parallèles.



14. Icone du Musée de Mestia, détail

l'affolement, ce qui ne correspond pas au texte de la légende. Sur l'icone de Mestia, les physionomies expriment une émotion mais très intériorisée, très maîtrissé et nullement théâtrale (fig. 12, 14, 15, 16). Or, c'est précisément cette attitude stoïque et sereine qui correspond le mieux au récit écrit où l'on parle des morsures du froid des encouragements réciproques des soldats et de leurs prières. On pense involontairement à l'épigramme inscrit au-dessus des Quarante



15. Icone du Musée de Mestia, détail

martyrs à Asinou, où le poète exalte les souffrances endurées par les martyrs, tout en soulignant leur vaillance et leur ésprit fixé sur le salut („. . . ils regardent les couronnes et non leur peine . . . ").[63]

Les martyrs portent le pagne court qui leur arrive aux genoux. Dans certaines représentations de cettes scène, le sous-vêtement est retenu par un noeud et flotte assez librement en épousant les rondeurs du corps. Sur d'autres fresques ou icones, il forme une sorte de bourrelet de plis à l'aspect plus réaliste qui s'enroule autour des hanches. Ceci est également le cas sur l'icone du Mestia. Le pagne lui-même est ample, très plissé et ondulant (fig. 6), ce qui le rapproche des tissus virevoltants et animés du XII[e] siècle. De même trouve-t-on sur l'icone l'une des caractéristiques principales de la peinture de la seconde moitié du XII[e] siècle — le pli en forme de tuyau, composé quelquefois par plusieurs rouleaux minces et allongés se chevauchant et tombant en cascade, dans le dos ou sur la partie arrière des cuisses.

Le coloris de l'icone de Mestia, où les teintes soutenues dominent, est extrêmement harmonieux. Les carnations d'un ocre lumineux se détachent particulièrement bien sur le bleu du lac. Tout en haut, le fond était doré, mais il est en grande partie détruit. Les pagnes des martyrs sont rouge vermillon ou bleu clair électrique, mais jamais blanc. Par cette coloration, il rappellent ceux de l'icone d'Ohrid, cependant de teintes plus pastel (rose ou vert pâle) et où les tissus blancs sont également présents. Les sous-vêtements blancs que l'on donne généralement aux martyrs ne sont probablement pas seulement dûs à une observation réaliste. Dans les *kontakia* que Romanos le Mélode dédia aux Quarante et qui furent chantés le jour de leur fête (9 mars), il insiste sur le fait que les martyrs sont vêtus de blanc et attache à cette couleur une valeur symbolique.[64] L'apocalypse la mentionne également. Les pagnes vermillons, assez inhabituels, de l'icone de Mestia trouvent un écho dans la couleur (détruite) du segment du ciel. Il faut noter enfin qu'aucun détail appartenant au paysage n'apparaît sur l'icone de Mestia. Ni les herbes sur le sol, comme à Chypre, ni des rochers, comme sur l'icone de Dumbarton Oaks ou à Lesnovo. Mais, il s'agit moins ici d'un trait caractérisant une haute époque, que d'une particularité de la peinture géorgienne, où le paysage est très peu présent jusque vers le milieu du XIV[e] siècle.

Tout en étant une oeuvre exceptionnelle, l'icone de Mestia peut être située par rapport aux oeuvres géorgiennes conservées. Des ressemblances assez nombreuses ont été relevées avec des peintures du début du XIII[e] siècle, telles que Akhtala et Thimotesoubani. La coexistence entre des contours sombres, continus, cernant entièrement les figures, et un modelé habile qui caractérise notre icone, rappelle aussi certaines peintures de Vardzia. Dans les fresques géorginnes du XIII[e] siècle mentionées plus haut, le graphisme de Vardzia s'est adouci, mais d'autres traits qui caractérisent la peinture du XII[e] siècle y demeurent présents. Ainsi les visages et les corps sont peu modelés, la palette est pauvre et les ombres monochromes.

L'ensemble des observations qui précèdent permet de situer approximativement notre icone dans le temps et l'espace. Nous avons pu y observer quelques rares caractéristiques de la peinture du XII[e] siècle, tels que le traitement du drapé ou le contour appuyé, et beaucoup d'autres qui appartiennent à l'époque des Paléologues: les couples s'embrassant, — inimaginables et inexistants auparavant — la variété unique, dans cette composition, des gestes et des attitudes allant jusqu'à introduire une première rangée avec

---

[63] Cf. H. Maguire, *The depiction of sorrow in middle byzantine art*, in *D.O.P.* 31 (1977), p. 52.

[64] D'après Z. Gavrilović, Romanos compare les martyrs couronnés et vêtus de blanc à l'épouse spirituelle du Christ (cf. *The Forty in art. . .*, p. 192). Les opinions divergent sur ce point (cf. M. Carpenter, *Kontakia of Romanos*, Columbia 1973, p. 283), mais de toute façon les vêtements blancs sont mentionnés avec une certaine insistance dans les textes et plus particulèirement dans l'Apocalypse de Jean (VI, 9—11).



16. Icone du Musée de Mestia, détail

des martyrs à terre, la présence d'un groupe rappelant le Thrène — une composition qui ne s'impose vraiment qu'à la fin du XII[e] siècle et ne saurait être immédiatement adaptée à un autre schéma; il faut ajouter à cela la connaissance de l'anatomie du corps et plus particulièrement de sa musculature, l'absence de lignes schématiques, dures et continues pour marquer la poitrine ou l'abdomen, le modelé, le type antiquisant de certaines physionomies, le traitement pictural des cheveux. L'expression de la souffrance est à la fois forte et intériorisée à l'extrême — comme on ne le voit généralement que vers la fin du XIII[e] siècle. En outre, l'artiste ne se contente pas d'exprimer la douleur, il lui ajoute la tendresse. En effet, ces rudes guerriers se frottent mutuellement les mains; ils les glissent sous l'aisselle d'un camarade, se soutiennent beaucoup plus que partout ailleurs, appuient leurs joues les unes contre les autres, ce qui ne va nullement de soi dans cette scène (il est bien plus signifiant de voir des martyrs se presser joue contre joue que lorsque ce geste caractérise la Vierge et l'enfant). Toutes ces attitudes et quelques autres (le soldat tombé qui ne montre que sa tignasse) sont, par ailleurs, empreints d'un réalisme qui, poussé à un tel degré est, de toute façon, exceptionnel dans une icone; il serait impensable avant l'approche réaliste des peintures à l'époque des Paléologues.

L'ensemble de ces traits indiquent, sinon la date exacte, du moins une période bien déterminée. L'icone n'a pu être exécutée avant la fin du XIII[e] siècle et il y a de fortes chances pour qu'elle se situe au XIII[e]—XIV[e] siècle qui voit éclore toutes les tendances observées dans cette peinture. Les deux traits qui appartiennent à la peinture du XII[e] siècle (drapé et contour) que l'on y trouve également sont précisément encore souvent présents au XIII[e] siècle, dans des oeuvres qui ne provinnent pas des grands centres de l'empire, comme on le voit, par example, dans les peintures de Manastir[65] et très souvent en Géorgie.

Ces considérations nous mènent directement au problème du lieu d'exécution de l'icone de Mestia. Une oeuvre aussi raffinée savante et à la pointe du progrès (même pour l'époque des Paléologues) ne saurait être exécutée dans la lointaine et montagneuse Svanétie et toutes les peintures de cette région — pour la plupart très typées et souvent d'inspiration populaire — sont là pour en témoigner. Elle ne semble pas non plus venir d'un grand centre byzantin, à cause des archaïsmes déjà mentionnés. Les traits de certains visages (joues basses), le goût pour l'expression graphique qui se maintient au XIII[e]—XIV[e] siècle en Géorgie, le visage du Christ peu conforme au canon byzantin, enfin les comparaisons avec Vardzia et Thimotesoubani, permettent de penser que l'oeuvre a été exécutée en Géorgie, par un peintre éduqué dans un grand centre culturel byzantin. Celui-ci ne saurait être précisé; mais le penchant réaliste ainsi que l'approfondissement sur le plan émotionnel dont témoigne l'icone font penser plus particulièrement à Salonique et à l'école dite macédonienne. On pourrait imaginer un peintre géorgien, résidant pour quelques temps au monastère d'Iviron au Mont-Athos et se familiarisant ainsi avec la peinture thessalonicienne.

Le grand intérêt de l'icone de Mestia ne tient pas seulement à sa qualité plastique ou à son iconographie originale. Si nos conclusions sont justes, elle serait aussi un exemple particulièrement réussi de la symbiose qui s'opérait parfois entre la tradition des grands centres urbains byzantins et celle, moins proche du monde antique, élaborée en Géorgie au moyen âge. Considérées globalement, les quatre représentations géorgiennes du martyre des quarante soldats de Sébaste, dont il a été question ici, révèlent une réele originalité. Trois d'entre elles ont un emplacement très particulier dans les églises et deux — un emplacement qui les associe au Jugement dernier et ajoute à l'image des Quarante des prolongements sémantiques précis. Enfin, la quatrième image, qui est l'icone de Mestia, montre un ensemble d'attitudes uniques dans cette composition.

17. Icone du Musée de Mestia, détail



[65] Cf. D. Koco et P. Miljković-Pepek, *Manastir*, Skopje 1958, pl. XVI, XVII.

Музички гестови у византијском сликарству позног средњег века

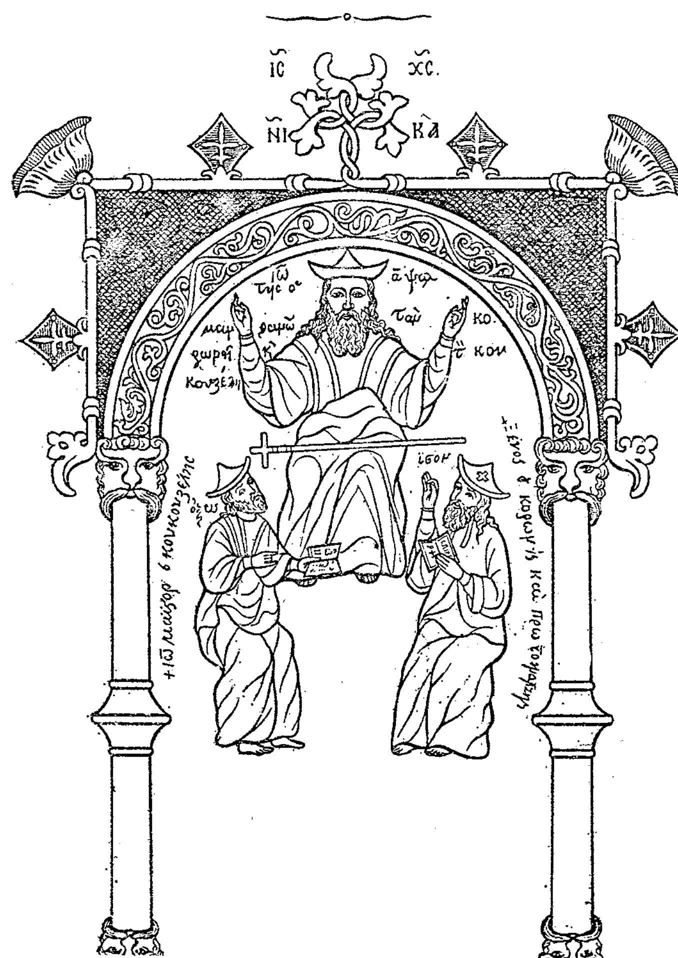
Нил К. Моран

У чланку писаном за Reallexikon византијске уметности, Клаус Весел (Wessel) даје сажет преглед досадашњих истраживања гестова или изражајних покрета руку у ранохришћанској и византијској уметности. При том помиње десет разних категорија, то јест акламацију, молбу, молитву, израз моћи, благослов, гест при говору, израз туге, ликовања, збуњености и покривене руке.[1] Писац ових редова сматра да може пружити на разматрање још једну категорију изражајних покрета. Реч је о музичким гестовима, који се чешће јављају на средњовековним приказима црквених певача или „псалта".

Проучавање приказа тих певача у византијском сликарству — за разлику од представа инструменталиста или играча — почело је тек у новије време.[2] Дуго су такви ликови сматрани за свештенике или племиће јер се на први поглед једва могу распознати као певачи. Одевени су раскошно, стоје већином међу клирицима и никад нису приказани „певајући". На основу једног екфразиса из XIV века, који је описивао неку представу Божићне химне Јована Дамаскина, могао је Габријел Мије (Millet), ваљда први, да препозна псалта у једној сцени из Раванице, и то без поговора.[3] Андреас Ксингопулос и Војислав Ј. Ђурић помињу и друге примере.[4] Нова сазнања о иконографији представа псалта донело је проучавање икона Покрова Богородице и сцена Божићне химне и Акатиста Богородице. Мислим, пре свега на радове Тање Велманс и Гордане Бабић о Акатисту и на студију Ненси Шевченко о циклусу св. Николе.[5] Важност знака руком приказаног на оваквим сликама први је истакао Н. Зијас у једном чланку из 1969. године.[6] Мада те знакове није могао да идентификује, он није остављао никакве сумње у погледу њиховог музичког значења.

Ради разумевања знакова руком, треба знати да се византијско учење о нотацији на грчком језику означава термином χειρονομία (тј. гестикулација или вођење покретом руке). То значи да је музички систем за утврђивање мелодијске линије неког певања био пре крајњи исход дириговања него нотно писмо. Објашњења уз те гестове налазе се, међутим, тек узгредно у грчким музичким трактатима. У једном канону из VII века опомињу се црквени појци да песме не изводе уз прекомерну гестикулацију.[7] Илуминирани рукопис Скилице из Ескоријала приказује цара Лава V како тројицу певача учи некој песми. При том цар гестикулише обема рукама.[8]

Уз помоћ једне минијатуре из светогорског манастира Кутлумуша могла би се идентификовати два знака хеирономије: знак за понављање тона и знак за секунду.[9] Та сцена приказује Јована Гликиса са ученицима Јованом Кукузелом и Ксеном Короном (сл. 1). Кукузел прави особен знак руком, држећи кажипрст и мали прст сасвим право, док је домали прст и средњи прст привукао ка палцу. Изнад те фигуре стоји ознака ὀξύς мушки облик од ὀξεῖα (тј. секунда). Корон је међутим, саставио палац и кажипрст, док су му остали прсти



Сл. 1.
Кутлумуш, Јован Гликис са ученицима

---

[1] Klaus Wessel, *Gesten*, Reallexikon zur byzantinischen Kunst II, Stuttgart 1971, 766—783.

[2] За литературу о инструментима види: Koraljka Kos, *Muzički instrumenti u srednjovekovnoj Hrvatskoj*, Zagreb 1972, и разни чланци Роксанде Пејовић.

[3] G. Millet, *Recherche sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe, et XVIe siècles*, Paris 1916, 165—168.

[4] 'Α. Ξυγγόπουλος, Παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τῶν μετ' αὐτήν, 'Επετηρὶς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 9 (1932), 351—360; Влад. Петковић, *Манасшир Дечани*, II, Београд 1941, 46; В. И. Джурич, *Портреты в изображениях рождественских стихир*, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва 1973, 244—253.

[5] Gordana Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'acathiste de la Vierge à Cozia* (*Valachie*), Зборник радова Византолошког института 14/15, (Београд 1973), 173 и даље.; Tania Velmans, *Une illustration inédite de l'acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, Cahiers Archéologique 22, (Paris 1972) 131—165, и Nancy Ševčenko, *Cycles of the life of St. Nicolas in Byzantine Art* (Ph. D. diss., Columbia University 1973), Ann Arbor 1976.

[6] N. Zias, *Some Representations of Byzantine Cantors*, Athens Annals of Archaeology II, (Athens 1969), 233—238.

[7] Theodoros Balsamon, *Canones s. Patrum qui in Trullo convenerunt*, PG 137, канон 75, и Helmut Hucke, *Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift*, Musikforschung 32 (1979) 1—16.

[8] S. Estopañan, *Skyllitses Matritensis*, Barcelona—Madrid 1965, f. 23. Овај рад садржи и друге примере певача, који се овде могу само укратко поменути. На стр. 22 приказан је хоровођа дворских певача. „Псалтаи" одн. „крактаи" појављују се и на стр. 52 (Теофил), 57 (сцена акламације), 106 v (литија) и 110 v (сцена у цркви).

[9] Цртеж ове минијатуре у: Порфири Успенский, *Первое Путешествие в Афонские Монастыри и Скифи*, Ст.-Петерсбург 1881. Оригинал досад није пронађен.

испружени. Над тим знаком пише на грчком ἴσον (тј. понављање тона).

Ове знаке доводим у везу с представама псалта из позновизантијског доба, али ћу претходно изложити досад идентификоване представе, да бих, на крају, укратко објаснио значај ових илустрација за историју уметности и за историју византијске музике.

Једна од првих представа ,,хора" у византијском фреско-сликарству јавља се у сцени службе св. Василија у охридској Св. Софији (датовано 1037—56).[10] Лево од олтара, где Василије служи Литургију, налазимо у једном удубљењу осам фигура у дугим одорама. Сцена је јединствена за своје време. Мада се не може одбацити претпоставка да су у питању певачи, није могућно ни једнозначно разјашњење проблематике.[11]

Не узимајући у обзир ову сцену и минијатуре код Скилице, остале представе псалта појављују се у девет следећих сцена: 1) Извор мудрости, 2) Псалам 134, 3) Псалам 148—150, 4) Акатист у минијатурама, 5) Акатист на фрескама, 6) Циклус св. Николе и сродне сцене, 7) Божићна химна, 8) Саборске сцене, 9) Уздизање часног крста. Прегледа ради, примери су овде уопштено наведени.

I *Извор мудрости:*

1) Патмос, Манастир св. Јована, Богородичина капела, јужни зид, сцена са св. Јованом Златоустим као извором мудрости, позни XII век или рани XIII век.[12]

2) Лесново, манастирска црква Арханђела Михаила и Гаврила, купола нартекса, четири сцене Извора мудрости, са св. Атанасијем, Василијем Златоустим и Григоријем, око 1349 (сл. 2).

Сл. 2. Лесново, Извор мудрости, Учење св. Атанасија (фото Д. Тасић)





Сл. 3. Москва, Томићев псалтир, Псалм 134.

Ова сцена, по правилу приказује светитеља за писаћим столом и извор воде са којег пију верници. Фреска са Патмоса укључује четири скупине фигура, друга вероватно представља двојицу певача. Они гестикулишу, али због лошег стања слике знакови нису јасно уочљиви. Четири сцене у Леснову грађене су слично. Свака слика приказује по тројицу певаача као другу скупину иза свештеника. Певачи носе скијадије и дугачке одоре са нараменицама. На слици са св. Атанасијем, други певач показује знак за секунду.

II *Псалм 134:*

1) Москва, Историјски музеј, Cod. mus. 2752 (Томићев псалтир), око 1360—63 (Бабић), f. 226 (сл. 3).
2) Минхен, Државна библиотека, Cod. slav. 4 (Српски псалтир), око 1370 (Бабић), f. 168 v.

Полијелеј, који се по правилу састоји од псалама 134 и 135, сачињава један од врхунаца јутарње литургије. Московска минијатура приказује скупину од три певача са скијадијом и двојицу младића лево од иконе Христа. У илустрацији уз исти псалам појављују се у Српском псалтиру двојица певача са скијадијем, десно од Христа. Знакови руком нису препознатљиви.

III *Псалам 148—150:*

1) Лесново, манастирска црква Михаила и Гаврила, нартекс, око 1349 (сл. 4).
2) Кучевиште, Св. Спас, нартекс, јужни зид, око 1348 (Велманс).

На фресци у Леснову скупина певача са скараником прати епископа у литији. Појац и његов помоћник обема рукама дају знак за секунду. Сцена у Кучевишту обу-

---

[10] Radivoje Ljubinković, *La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI^e et XII^e siècles*, Corsi di cultura sull'arte ravennate e byzantina 9 (Ravenna 1962) 405 и даље.

[11] Ради што сажетијег приказа одговарајуће литературе, позивам се само на В. Ђурића, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, и наведене студије Т. Велманс и Г. Бабић.

[12] ’Α. ’Ορλάνδος, ‘Η ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιαὶ τοιχογραφίαι τῆς μονῆς τοῦ ‘Αγ. ’Ιωάννου τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου, ’Αθῆναι 1970, πίν. 38.

хвата певаче међу инструменталистима. Двојица појаца са скијадијом и нараменицама управљају хором помоћу знакова руком. Остали певачи носе скараницу.

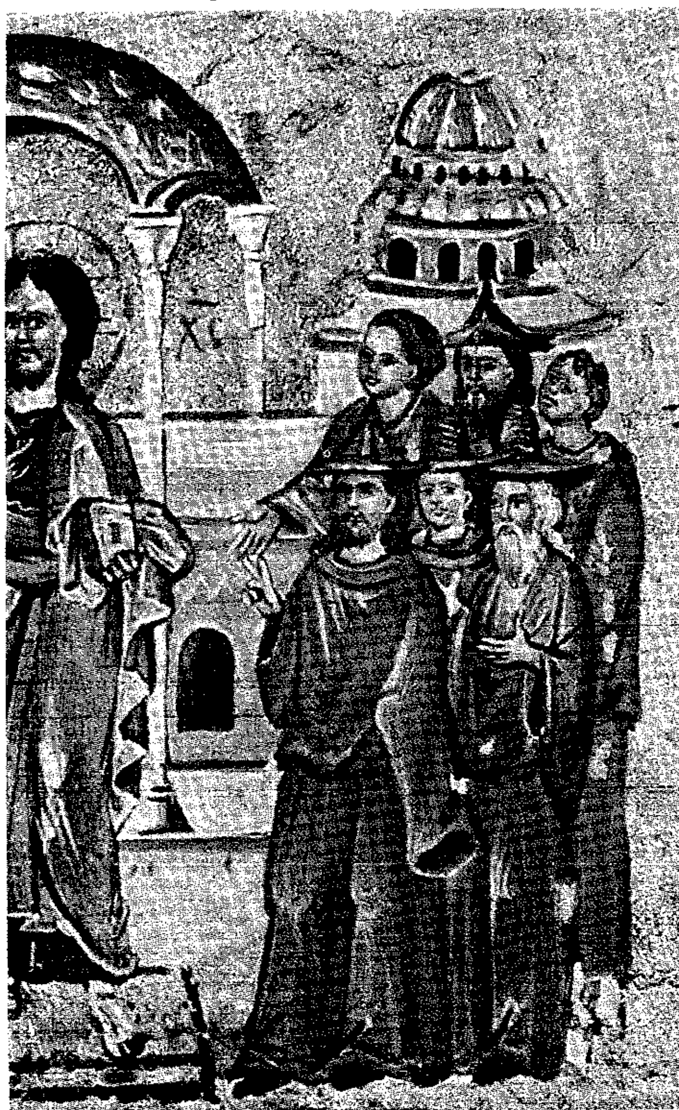
IV *Акатист у минијатурном сликарству:*

1) Москва, Историјски музеј, Cod. gr. 429, антологија химни са Акатистом, 1355—63 (Прохоров), f. 28v (к. 20) и f. 33v (к. 24) (сл. 5).



Сл. 4. Лесново, Псалм 148

Сл. 5. Москва, Cod. gr. 429, Антологија химни с Акатистом





Сл. 6. Дечани, Акатист, 20. кондак

2) Мадрид, Ескоријал, Cod. 19 (R. I. 19), антологија химни са Акатистом, крај XIV или почетак XV века (Велманс), f. 26 (к. 20).

3) Москва, Историјски музеј, Cod. mus. 2752 (Томићев псалтир), 1360—63 (Бабић), f. 295 (к. 23) и f. 296 (к. 24).

4) Минхен, Државна библиотека, Cod. slav. 4 (Српски псалтир), око 1370 (Бабић), f. 224v (к. 24).

Певачи се појављују на илуминацијама уз кондаке 20. и 24. у Московском Cod. gr. 429 и, ваљда првобитно, и у Мадридском кодексу, јер се обе антологије служе истим предлошком. Певачи се јављају на илустрацијама кондака 23. и 24. у Томићевом псалтиру и кондаку 24. у Српском псалтиру. У првој московској сцени (и у Ескоријалу) тројица певача са скијадијем стоје десно од Христове фигуре. Хоровођа с белом брадом и у црвеној хаљини (можда композитор Кукузел?) даје руком знак за почетак песме. Његов помоћник образује десном руком знак за секунду. Слика уз кондак 24. (ова илустрација је загубљена у Мадридском кодексу) у лошем је стању. Скупина од четири (?) певача са скијадијом стоји десно од иконе Одигитрије.

Томићев псалтир доноси певаче у минијатурама 23. и 24. кондака. Хоровође са скијадијем стоје десно од Богородице с дететом, испред скупине од пет фигура с белим скараником. Певачи су испружили руке у гесту молбе. Кондак 24. показује четири певача са скараницима десно од иконе Одигитрије, такође с једноставним молбеним покретом.

Српски псалтир садржи представу певача само уз 24. кондак. Слике уз 20—23. кондак изгубљене су, додуше, али певачи се не појављују уз ове кондаке ни у копији из XVII века, тј. у Београдском псалтиру (1627—1630). Штриговски је описао певаче као „људе са шиљатим шеширима".[13] Њихови гестови се не могу одгонетнути.

[13] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, 1906.

Сл. 7. Матејич, Акатист, 24. кондак





Сл. 8. Марков манастир, Акатист, 24. кондак

V *Акатист на фрескама:*

1) Козија (Румунија), манастирска црква, нартекс, крај XIV века (Бабић), 20. кондак.

2) Дечани, манастирска црква, јужни зид наоса и северни зид ђаконикона, око 1346 (Бабић), 20. и 23. кондак (сл. 6).

3) Еласон (Грчка), Панагија Олимпиотиса, нартекс, 1294—1304 (Сотириу, Хаџидакис), 1350—1360 (Бабић), 23. кондак.

4) Матејич, црква манастира Богородице, нартекс, јужни зид, 1356—57 (Радојчић), 24. кондак (сл. 7).

5) Охрид, Св. Климент, северна страна ексонартекса, ј. зид, 1364—65 (Грозданов), 23. кондак.

6) Сушица, Марков манастир, Св. Димитрије, бема северни зид, 1376—77 (Ђурић), 24. кондак (сл. 8).

Циклус Акатиста у Матејичу и у Марковом манастиру садржи, као и Српски псалтир, представе певача само у слици 24. кондака. У циклусима у Еласону и охридском Св. Клименту појављују се певачи само у сликама 23, у Дечанима 20. и 23, а у Козији само 20. кондака. Иако место за представе певача у оквиру циклуса најпре збуњује, све су то представе сличне у томе што су увек у вези с Богородицом Одигитријом. Један



Сл. 9. Пећ, Св. Айосйоли, Смрш йашријарха Јоаникија (фошо Д. Тасић)

Сл. 10. Пећ, Св. Димишрије, Ойело св. Димишрија (Фошо Д. Тасић)



од најлепших приказа доноси дечанска слика 20. кондака. Двојица певача с плавим скијадијима стоје лево од иконе Одигитрије, испред скупине певача са скараницима. Хоровођа даје знак за секунду. Хирономички гест леве руке певача мора да је имао музичко значење, јер се он такође, појављује два пута на двострукој икони св. Николе из Костура. Исти знак за оксеју јавља се и у сценама из Еласона, Матејича, Охрида и Сушице. Сцена из Марковог манастира с тројицом певача слична је по свом склопу сцени Смрти св. Николе из цркве Св. Николе Орфаноса у Солуну (види доле), где сва три певача такође показују знак за оксеју. Мада се у начину покривања главе смењују скараници и скијадији, певачи су по правилу у плавим или црвеним хаљинама са златним везом на раменима.

VI *Циклус св. Николе и сродне сцене:*

1) Баљевац, црква Св. Николе, Смрт св. Николе, средина XIV века (Н. Шевченко).

2) Куртеа де Арђеш (Румунија), црква Св. Николе, нартекс, Никола се рукополаже са епископа, средина XIV века (Бабић).

3) Грачаница, црква Благовештења, ђаконикон, јужни зид, Смрт липљанског епископа Тодора, око 1320 (Бабић).

4) Костур (Грчка), двострука икона из цркве Св. Спиридона, ивична сцена са хором и (на полеђини) Смрт св. Николе, рани XV век (Зиас).[14]

5) Костур, икона из цркве Св. Спиридона, Смрт св. Николе, прва половина XV века (Зиас).

6) Пећка патријаршија, црква Св. Апостола, нартекс, јужни зид, изнад гроба, Смрт патријарха Јоаникија, 1754—55. (сл. 9).

7) Пећка патријаршија, црква Св. Димитрија, наос, јужни зид, Смрт св. Димитрија, око 1345. (сл. 10).

8) Пећка патријаршија, црква Богородице Одигитрије, протезис, јужни зид, Смрт архиепископа Арсенија, око 1336. (сл. 11).

9) Старо Нагоричино, Св. Ђорђе, нартекс, источни зид, сцена из Календара, Смрт св. Стефана, пре 1318 (Ђурић).

10) Сушица, Марков манастир, црква Св. Димитрија, нартекс, источни зид, Смрт св. Николе, 1376—77.

11) Солун, црква Св. Димитрија, капела Св. Евтимија, северни зид, св. Евтимије се рукополаже за ђакона, датовано 1303.

12) Солун, Св. Никола Орфанос, нартекс, источни зид: 1) Св. Никола се рукополаже за епископа, и 2) Смрт св. Николе, друга четвртина XIV века (Лазарев), 1310—1320 (Ксингопулос).

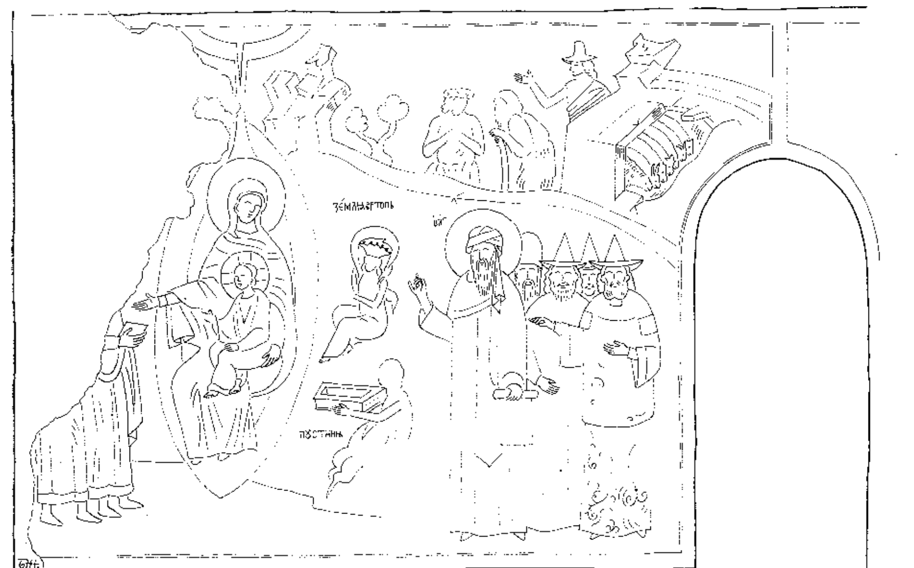
Не узимајући у обзир сцену хора на млађој икони из Костура, певачи се појављују или при рукоположењу за неко црквено достојанство или у сценама умирања. Сцена посвећења у Куртеа де Арђеш преноси нам једну живу представу хора с тројицом певача. Хоровођа с белом брадом и скараником држи штап у левој руци и управља хором десном руком. Одећа му је црвена, а одећа његовог помоћника плава.

Манастирски комплекс у Пећи има три сцене умирања где се појављују певачи. Најстарија и свакако најлепша налази се у протезису Богородичине цркве. Над Арсенијевим одром видимо двојицу гологлавих певача. Као на кутлумушкој минијатури, један од њих даје знак за исон, други за оксеју. Један певач даје знак за оксеју и у сцени смрти св. Димитрија у цркви њему посвећеној.

---

[14] Види напомену 6.

Сл. 11.
Пећ, Боїородица Одиїиїрија, Смрї архиеїискоїа Арсенија



Сл. 12.
Раваница, Божићна химна (цріеж Б. Живковић)

Поставку хора упечатљиво приказује представа певача над гробом патријарха Јоаникија у пећкој цркви Св. Апостола. Хоровођа даје прстима знак за понављање тона, исон.

Грачаничка сцена је необична по томе што певачи носе купасте шешире, а руке су им прекривене. Можда ова слика потврђује јужноиталијанске утицаје, јер се слични шешири јављају и код нижих службеника на једном свитку из XI века из Барија.

VII *Божићна химна:*

1) Москва, Галерија Третјаков, икона из цркве Св. Покрова у Пскову, позни XIV век.

2) Раваница, манастирска црква, наос, јужна певница, око 1387 (сл. 12).

3) Солун, црква Св. Апостола, северни ексонартекс, јужни зид, после 1315.

4) Жича, Св. Спас, над улазом, око 1313 (сл. 13).

У раваничкој сцени химнограф Јован Дамаскин стоји десно од Богородице са четири певача. Тројица од њих носе скијадије, четврти скаранику. Св. Јован диже десну руку дајући неки музички знак (оксеја?). И први певач даје неки знак.

Фреска у Жичи разматрана је чешће јер приказује историјске личности. Четири певача са скараником груписана су око архиепископа Саве III. Сцена носи обележје литије. Хоровођа и овде чини музички покрет руком.



Сл. 13. Жича, Божићна химна

Да ли се у Божићној химни у солунским Св. Апостолима заиста појављују певачи, тешко је одгонетнути. Фреска је у лошем стању. Можда су беле мрље при дну лево, сличне скаранику, само оштећена места.

Псковска сцена протумачена је у руској историји уметности као „Сабор Богоматере". У лику на левој страни Лазарев види Козму Мелода, док други сматрају да је то цариградски патријарх Герман. Поређење са сличним сценама из Србије наводи, међутим, на закључак да икона представља Божићну химну и мелода Јована Дамаскина.

Сл. 14. Старо Нагоричано, Уздизање часног крста



VIII *Црквени сабори:*

1) Пећка патријаршија, црква Св. Димитрија, крстасти свод у западном травеју, Сабор св. Саве, 1337—1346.

Иза Саве стоје две фигуре са скараницима и група младића. Могућно је да се у овој сцени појављују певачи. Сликар овог дела, Јован, радио је и сцену Смрти св. Димитрија, где се истичу слични ликови. Певачи се јављају и на саборским сценама на Атосу (нпр. у Дохијару, из 1568).

IX *Уздизање часног крста:*

1) Дечани, манастирска црква, нартекс, источни зид, сцена из Календара за 14. септ., око 1346 (Петковић).

2) Старо Нагоричино, Свети Ђорђе, нартекс, источни зид, сцена из Календара за 14. септ., пре 1318 (Ђурић), (сл. 14).

У обе сцене певачи дижу руке у молбеном гесту у правцу уздигнутог крста. Двојица певача у Старом Нагоричину су у белим скараницима и плавој, односно црвеној хаљини.

Представе певача пружају нам дубок увид у музички живот XIII—XIV века, и на најочигледнији начин допуњују оскудне податке у трактатима и књигама обреда. Византијски музички ансамбл састојао се у оно време од два хора, једног хоровође (протопсалта) и двојице доместика (тј. предводника левог и десног хора). Овај распоред може се уочити на многим сликама. Својеврсна одећа певача, са широким рукавима и појасом, названа је у једном списку црквених службеника са Кипра „сфиктурион" (од σφήξ — оса).[15] Судећи по сликама, била је већином или плава или црвена. Готово романтично звучи опис музичара у једном руском путопису из XIV века. Игнатије из Смоленска покушава ту да изрази утисак о церемонији крунисања Манојла II.[16]

> „А певачи стајаху дивно украшени; имађаху ризе широке и дуге попут стихара, а сви опасани, рукави пак њихових риза беху широки и дугачки, одећа једних од дамаста, у других од свиле, на раменима злато и чипке; на главама капе са чипкама. И сабрало их се мноштво. Најстарији међу њима беше леп, бео као снег."

Наш материјал може се, дакле, довести у непосредну везу са праксом извођења у XIV веку.

Занимљиво је у којим се областима јављају те представе. За сада изгледа да потичу готово искључиво из данашње Србије и Македоније, тј. са подручја посредног или непосредног утицаја српских владара XIV века. Представе певача могу стога бити посматране као још један вид њиховог новог интересовања за реалистички детаљ и наративан начин сликања, који су карактеристични за уметност позновизантијског доба.

---

[15] J. Goar, *Euchologion*, 2. издање, Venezia 1730, 225.

[16] С. В. Арсенев, *Хождение Игнатия Смоленского*, Православний Палестинский Сборник, 11. выпуск, том IV, вып. 3, Ст.-Петерсбург 1887, 14 и P. Schreiner, *Hochzeit und Krönung Kaiser Manuel II*, BZ 60 (München 1967) 70—85.

59

Musikalische Gesten in der byzantinischen Malerei des späten Mittelalters

Neil K. Moran

Der Verfasser erötert eine weniger bekannte Kategorie von expressiven Gebärden — musikalischen Gesten, die an Darstellungen von Kirschensängern oder Psaltai auftreten.

Die Wichtigkeit der Handzeichen bei solchen Bildern wurde zuerst von N. Zias hervorgehoben; obwohl er die Zeichen nicht identifizieren konnte, macht er auf deren musikalische Bedeutung aufmerksam.

Zum Verständnis der Handzeichen sollte man wissen, dass die byzantinische Notationslehre in der griechischen Sprache mit dem Terminus „Cheironomia", d. h. Gestikulation oder Leitung durch Handbewegung bezeichnet wird. Das soll heissen, dass das musikalische System für die Fixierung der melodischen Linie eines Gesanges eher als ein Fazit des Dirigierens als eine Notenschrift verstanden wurde. Erläuterungen zu diesen Gesten finden sich in griechischen Musiktraktaten.

Anhand einer Miniatur aus dem Koultumousiou Kloster auf Athos, welche Johannes Glykys mit seinen Schülern Johannes Koukouzelis und Xenos Koronis darstellt, könnten zwei Zeichen der Cheironomia identifiziert werden: das Zeichen für die Tonwiederholung (Ison) und dasjenige für einen Sekundschritt (Oxeia). Diese Zeichen werden vom Verfasser mit Psaltai-Darstellungen aus der spätbyzantinischen Zeit in Zusammenhang gebracht und auch bereits identifizierte Illustrationen von Sängern, erwähnt wobei er Beispiele anführt und die Bedeutug dieser Darstellungen für die Kunstgeschichte sowie für die Geschichte der byzantinischen Musik hervorhebt.

Neue Erkenntnisse zur Ikonographie der Psaltai-Darstellungen brachte die Erforschung der Pokrov-Ikonen sowie des Weihnacht- und Akathistoslieds.

Die Psaltai-Darstellungen gewähren uns einen tiefen Einblick in das Musikleben des 13—15. Jahrhunderts und ergänzen anschaulich die spärlichen Angaben in den Traktaten und Zeremonienbüchern.

Das byzantinische musikalische Ensemble bestand zu jener Zeit aus zwei Chören, einem Vorsänger (Protopsaltes) und zwei Domestikoi (Leiter des linken und des rechten Chors). Die Sänger waren reich bekleidet, in blauen und roten Gewändern gennant „Sfiktourion".

In einem russischen Reisebericht aus dem 14. Jahrhundert über die Krönungszeremonie von Manuel II, beschreibt Ignaz von Smolensk auch die Musiker:

„Die Sänger aber standen wunderbar geschmückt da; sie trugen Gewänder, lang und weit wie Chorkleider, alle begürtet; die Ärmel breit und lang, die einen Kleider aus Damast, die anderen aus Seide, mit goldenen Schulterstücken und mit Spitzen besetzt; auf ihren Häuptern mit Spitzen verzierter Kopfschmuck. Es waren ihrer sehr viele versamnelt. Der Älteste von ihnen war schön, weiss wie Schnee."

Psaltai-Darstellungen erscheinen in folgenden neun Szenen: 1) Quelle der Weisheit, 2) Psalm 134, 3) Psalm 148—150, 4) Akathistos-Miniaturen, 5) Akathistos-Fresken, 6) St. Nikolaos Zyklus und verwandte Szenen, 7) Weihnachtshymne, 8) Kirchenkonzilien, 9) Kreuzerhöhung.

Es ist interessant, dash die besagten Darstellungen fast ausschliesslich im Gebiet des heutigen Serbiens und Mazedoniens auftreten, d. h. im Einflussbereich der serbischen Herrscher des 14. Jahrhunderts.

Die Psaltai-Darstellungen können daher als noch ein Aspekt vom neuen Interesse für realistische Details und eine narrative Malweise betrachtet werden, die für die Kunst der spätbyzantinischen Zeit bezeichnend sind.

Историјски портрети у Полошком (I)

Цветан Грозданов и Димитар Ћорнаков

Манастирска црква Светог Ђорђа Полошког код Кавадара, у Македонији, спада у ред најмање проучаваних споменика архитектуре и живописа и поред тога што су ретки истраживачи храма на левој страни Црне реке уочили особености ове ликовне целине у развојним токовима византијске уметности XIV века. Упознавање и проучавање споменика било је отежано тешком теренском приступачношћу, али још више каснијим премазима старог живописа, доградњом припрате и покривањем старог живописа новим слојем из 1609, који се, исто тако, морао сачувати. После првих запажања о вредностима сликарства и архитектуре Св. Ђорђа Полошког и његовог увођења у науку,[1] каснији проучаваоци могли су пратити декоративни систем сликарства олтара и наоса и о ликовним вредностима судити на основу малобројних очишћених делова фресака, уз неопходну опрезност у одређивању хронологије њиховог настанка.[2] Суочен са овим тешкоћама, В. Ј. Ђурић, аутор запажене студије *Полошко — Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, пре неколико година је изнео препреке у проучавању споменика и у исто време указао на пут њиховог превладавања: „Полошко је и даље остало загонетка: његова историја нејасна, личности које се уз њега спомињу — тајанствене, датовање фресака непоуздано, питање уметника — отворено, иконографија и стил недовољно проучени. Таквом стању доприноси то што још нису предузети никакви конзерваторски радови на архитектури и живопису па касније доградње на цркви и познији премази првобитног сликарства ометају доношење закључака".[3]

У прилазу заштити и проучавању Св. Ђорђа Полошког екипа Завода за заштиту споменика културе СР Македоније имала је пред собом управо поменуте циљеве. У првој фази рада, на предлог координатора пројекта, скинут је и заштићен други слој фресака из 1609. на једном делу фасадне стране западног зида цркве, пошто се већ на основу претходних анализа наслућивало постојање старијег живописа.[4] Тако су на северној страни западног зида, у старом трему храма, откривене фигуре краља Стефана Душана у горњој и Јована Драгушина у доњој зони, док је фигура жене, по свој прилици, Драгушинове супруге, постављена поред лика покојног супруга, једним делом још увек покривена северним зидом припрате. Досад откривене фреске представљају само трећину површине овог фасадног зида, тако да ће тек предстојећа чишћења омогућити да се до краја сагледа композициона структура старог трема. Међутим, како и досадашња открића дају одговор на нека суштинска питања која се односе на хронологију сликарства и одређивање личности везаних за историју храма, одазвали смо се позиву редакције *Зографа* да саопштимо наше прве исходе о откривеним портретима, непосредно после њиховог чишћења.

По општој композиционој замисли, величини фигуре, истицању владарских инсигнија и ликовној обради, новооткривени Душанов портрет из Полошког спада у ред његових најрепрезентативнијих представа уопште. Фигура краља Стефана Душана постављена је на великој површини северне стране западног фасадног зида и својом висином од 2,73 m приближава се његовом портрету у припрати Леснова (2,95 m).[5] Фронтални став владареве фигуре нарушен је благим извијањем тела према анђелу од кога прима мач, као и истурањем десне ноге у страну. Док левом руком прихвата мач у висини појаса, у десној руци, подигнутој испред груди, држи црни крст без украса. Испод драперија анђела, поред Душанове фигуре, у четири хоризонтална реда, кречнобелом бојом исписан је натпис с пуном владарском титулом карактеристичном за период од 1343. до 1345. године његове владавине, о чему ће касније бити речи.

Душан је насликан са физиономским карактеристикама, познатим са других његових портрета из времена уочи проглашења царства. Има складно лице са тамноригђом кратком брадом с малим раздељком, танким брковима и косом која прати обрисе главе до врата. Његово лице моделовано је градацијом тонова окера, а дело је мајстора који негује цртачке вредности и служи се њима до геометријског сажимања облика. Веома прецизно су исцртане очи, зенице, очни капци, обрве, нос и усне; брада и коса извучене су чистим линијама, а испод очију су подвучени сегменти малих подочњака. Као и на другим ликовима, овај мајстор се не служи зеленим сенкама чак ни у грађењу лица старијих архијереја, док танке беле линије ставља умерено, дужином носа и по челу. У његов манир одређеног геометризма спада сликање троугластих усеклина испод очију, као на лику анђела који предаје мач Душану. Дела овог, по свој прилици, првог мајстора живописа у Полошком већ раније су примећена у унутрашњости цркве.[6] И поред наглашене склоности ка линеарној стилизацији у

---

[1] Прве теренске извештаје о споменику дају Ђ. Мано-Зиси, *Полошко*, Старинар VI (Београд 1931), 114—123 и Ђ. Бошковић, који у истом броју Старинара објављује запажања о архитектури и даје основу и пресек цркве у прилогу *Извештај и кратке белешке са путовања, III Околина Градског, Полошко*, 183—186.

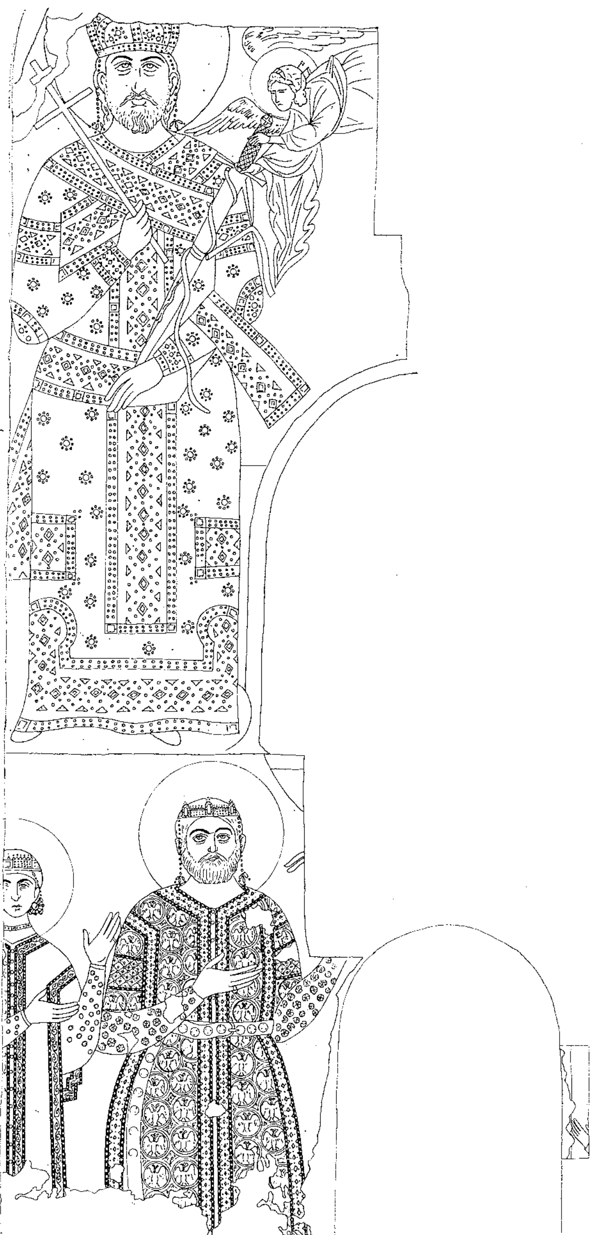
[2] Навешћемо само истраживачке текстове који се односе на живопис цркве: С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 148—149; В. Ј. Ђурић, *Полошко — Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја VIII (Београд 1975) 327—342, и: *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 83—84, нап. 108 на стр. 219—220, са старијом литературом и коментарима; G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Pološko* (*Macédoine*), Cahiers archéologiques XXVII (Paris 1978) 163—178.

[3] В. Ј. Ђурић, *Полошко*, 327.

[4] На основу пројекта Завода за заштиту споменика културе СР Македоније о конзервацији и проучавању Св. Ђорђа Полошког, радови су почели 1982; координатор и руководилац пројекта је Д. Ћорнаков, историчар уметности и саветник у Републичком заводу; конзерваторским радовима руководи Г. Георгијевски, сликар, виши конзерватор Завода, а технологијом фресака Т. Станишева, технолог-виши конзерватор. Из Градског музеја и Галерије у Кавадарцима, у екипи је заступљен Д. Дакић, кустос-историчар уметности. У овом прелиминарном извештају наводимо само имена чланова екипе који су, у досадашњем раду, били непосредно ангажовани у конзервцији и заштити живописа.

[5] О портрету Стефана Душана у Леснову, в. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 55—56, 92.

[6] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 84, запазио је сликарски поступак овог мајстора, који се најбоље прати на очишћеним фигурама прве зоне олтарског простора.



Сл. 1. Полошко, цртеж откривеног живописа на западној фасади (цртеж Никола Цонев)

у ликовном поступку, на овом Душановом портрету зограф је подвукао физиономске особености лика, без већег настојања да их подреди идеализацији владара. Пластичност постигнута претапањем цртачких планова и градацијом светлог и тамног окера с ретким светлосним акцентима, омогућило је овом даровитом сликару „редукованог колоризма" да уобличи један од најбољих Душанових портрета.

Поред монументалности Душанове фигуре, истицање његове моћи у великој мери долази до израза у приказивању владарских инсигнија. Његова круна-камелавкион с препендулијама поседује неколико специфичности; од основног обруча „венца" који лежи на глави, полазе још два обруча, један који полукружно затвара камелаукион и други, попречни, који долази изнад чела и укршта се на темену, на месту где стоји орфанос, који у Полошком још није очишћен; у предњем делу, изнад основног обруча, прате се још два, симетрично постављена лука; кружни део камелавкиона испуњен је округлим комадима драгог камења. Овај репрезентативни вид круне са укрштеним обручима у горњем делу јавља се на Душановом царском портрету у Леснову,[7] али је исто тако познат и са представа Христа-цара у композицијама Небеског двора, које су у дијецези Охридске архиепископије од средине XIV века постале омиљена тема сликарства.[8]

[7] О облику круне на Душановим портретима в. С. Радојчић, *Портрети*, 85.

[8] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 55, 105, 107, сл. 27.

Изнад љубичастог дивитисиона, који прати линије тела, на Душановом портрету је жути лорос укрштен испред груди и пребачен преко леве руке, којом владар прихвата врх мача. На дивитисиону скоро и нема празних делова: између округлих надлактица, жутих перибрахионија и квадратних апликација испод колена налазе се округло драго камење и бисери.

Још је С. Радојчић истакао да се „као најизразитија новост на Душановим инсигнијама јавља укрштена дијадема (лор)".[9] Стефан Душан носи укрштени лорос још на најстаријем његовом портрету, на пећкој Лози, док је у Дечанима исто тако насликан са укрштеним лоросом заједно са оцем над порталом наоса и у Лози Немањића, тј. у најрепрезентативнијим портретским целинама у овом храму.[10] Укрштени лор примећује се и на Душановим портретима у припрати Сопоћана, у цркви Св. Димитрија у Пећи, у Леснову и на посмртном портрету у Матејчи.[11] Сликање Душана са укрштеним лоросом, без традиција тог вида на портретима немањићких претходника, може се разматрати у ширем оквиру поступне дивинизације овог истакнутог владара. У старијој уметности византијског круга са укрштеним лором повремено се представљају византијски и бугарски цареви, али скоро редовно први хришћански цар Константин Велики. Током XIV века, у композицији Небеског двора, Христос цар над царевима и цар Давид готово редовно имају укрштени лорос, као и арханђели Михајло и Гаврило.[12] Значај ове појаве у Душановим инсигнијама увидеће се када се тачније утврди развој укрштеног лороса у свим фазама византијске иконографије. Промена која је наступила на Душановим портретима сигурно је део ширих амбиција његове државе у доба снажне војно-политичке експанзије.

Душанов портрет из Полошког се од других његових портрета издваја и представљањем анђела који га дарује мачем победе, што је непозната појава на другим портретима овог владара. Мач с тамним корицама, украшеним балчаком, с крстом и бисером на врху и дугим каишем за опасивање, анђео предаје Душану с његове леве стране, изнад рамена. Целина ове композиције још нам је непозната: изнад анђела, на врху западног фасадног зида, очекивали бисмо откривање Христове фигуре, чији дар преноси анђео предајући га у руке земаљском владару. Не знамо да ли је била постављена и фигура св. Ђорђа, патрона храма и предводника хора светих ратника, што, засада, сужава могућности нашег целовитијег разматрања ове теме. Представа даривања мача владару победнику који добија битке божанском вољом у студији А. Грабара само је дотакнута, зато што је истакнутом познаваоцу владарске иконографије био познат само један пример. Реч је о познатој минијатури у Псалтиру Василија II из млетачке Марчијане из око 1019, на којој овом владару, после победе над царевима Самуилом и Јованом Владиславом, Христос, преко арханђела, додељује круну и копље, знаке симболичне инвеституре власти и војничке моћи након победе вођене

[9] С. Радојчић, *Портрети*, 48—49. О датовању пећке Лозе Немањића: В. Ј. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, Зборник за ликовне уметности 1 (Нови Сад 1965), 53—54, нап. 49.

[10] С. Радојчић, *Портрети*, 52—54; Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 46—47, сл. 18; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, сл. 57 (Дечани), сл. 58 (Пећ); на поменутим дечанским сликама и Стефан Дечански је насликан са укрштеним лоросом: Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског сликарства*, Зборник радова Византолошког института 20 (Београд 1981), 126—127

[11] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 89, 138—139. О портретима у цркви Св. Димитрија у Пећи и њиховом датовању в. Г. Суботић, *Црква св. Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, X—XI, и В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века*, Зборник радова Византолошког института 10 (Београд 1967), 143—144. О портретима у Леснову и Матејчи: С. Радојчић, *Портрети*, 56, 59.

[12] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, 55, 105.



Сл. 2. Полошко, краљ Сшефан Душан с анђелом, дешаљ (фош. Благоје Дрнков)

и стечене божјом промишљу.[13] Док је круна, основни симбол који земаљски владар прима од свог небеског сизерена, у науци већ имала ширу теоретску заснованост,[14] тема добијања мача привукла је пажњу В. Ј. Ђурића у анализи слике из Старог Нагоричана, на којој овај војнички атрибут предаје краљу Милутину св. Ђорђе, патрон храма.[15] Аутор студије убедљиво је повезао настанак слике на којој Милутин за своју ктиторску задужбину добија од св. Ђорђа мач победе непосредно после победе Милутинове војске с војском његовог таста Андроника II Палеолога над Турцима у Анадолији 1313. Указао је и на идејну блискост слике из Старог Нагоричана с представама додељивања круне и мача (или копља) на примеру из поменутог Псалтира Василија II, затим на представу из бугарске Манасијеве хронике цара Ивана Александра, на портрете деспота Стефана Лазаревића у Љубостињи и Ресави, као и на опис једне несачуване слике XII века из Цариграда, на којој цар Манојло Комнин прима круну од Христа и мач од св. Теодора Тирона.[16] Овој врсти слика додали бисмо и представу цара Ивана Асена II, који на златној номизми, кованој непосредно после његове велике победе над Теодором Анђелом на Клокотници 1230. добија од свог покровитеља св. Димитрија круну и мач.[17] Постављајући питање начина додељивања дарова након војничких победа добивених божјом подршком, А. Грабар је, у склопу глобалног система светитељског посредовања између божанске власти и владара, подвукао могућност да се предаја обавља и преко светих ратника, патрона храмова и светитеља који су били имењаци ктитора.[18] У том контексту, ваљало би указати на представу св. Димитрија на коњу из Марковог манастира, који, уз благослов Христа Емануила, од шесторице анђела прима све ратничке инсигније, укључујући и мач,[19] чиме се указује на божанску вољу у извршавању његових ратничких подвига. Ова композиција у контексту поменутих представа само отвара систем трансмисије божанске воље у добијању победа од Христа, преко светих ратника, до земаљских владара.

Стефан Душан је у Полошком насликан с победничким мачем непосредно после највећих победа 1343. године, када је постао господар градова у јужној Македонији и Албанији.[20] Његово истицање у биткама још на Велбужду и победе током следећих година, према схватању савременика, па и према документима које он издаје, извојевани су божјом помоћи, покровитељством и вољом, он је вођен божјом промишљу и „крсним знамењем".[21] Византијски цар Андроник III Палеолог му је, после споразума од августа 1334, према писању Душановог биографа, рекао: „Видим да ти је све ово Богом даровано",[22] мислећи на територије које је изгубио у рату с Душаном. Сличним садржајем прожете су и аренге прве Душанове повеље Трескавцу и повеље Богородици Перивлепти,[23] које је овај владар издао после заузимања Прилепа и Охрида. Архиепископ Данило упоређује га са Исусом Навином,[24] а сам Душан у *Речи* уз свој Законик, све своје победе и уздизање државе на степен царства упоређује с божјом промишљу која је на исти начин одвела Јосифа, сина Јаковљевог, да управља Египтом.[25]

Натпис уз портрет краља Стефана Душана, с његовом пуном владарском титулом, даје поуздане податке за датовање живописа у трему цркве и за завршавање сликарске декорације Св. Ђорђа Полошког у целини:

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΕΝ Χ(ΡΙΣΤ)Ω ΤΩ Θ(Ε)Ω
ΠΙΣΤΟΣ ΚΡΑΛΗΣ Κ(ΑΙ) ΑΥΤΟΚΡ(ΑΤΩΡ)
ΠΑΣΙΣ ΣΕΡΒΙ(ΑΣ) Κ(ΑΙ) ΠΑΡΑΘΑΛΑ(ΣΣΙΑΣ)
Κ(ΑΙ) ΡΟΜΕΩΝ.

---

13 A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971,[2] 86—87, 115—116.

14 *Ibid.*, 112—122.

15 В. J. Ђурић, *Три гоīађаја у срīској држави XIV века и њихов одјек у сликарсшву*, Зборник за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1969), 68—86.

16 *Ibid.*, (са литературом о наведеним представама). О примеру из Манасијеве хронике као илустрације 20 (21) псалма: I. Dujčev, *Minijature Manasijevog letopisa*, Sofija—Beograd 1965, сл. 33, са коментаром.

17 Т. Герасимовъ, *Първата златна монета на царъ Ив. Асѣнъ II*, Известия на Българ. археолог. институтъ, VIII, София 1934, 362; као и студију истог аутора: *Две непознати до сега монети на царь Иванъ Асѣнъ II*, Годишникь на Народ. археолог. музей, VII (1942), (София 1943), 98—101, где се осврће на култ св. Димитрија код Асеноваца; репр. у боји златне номизме в.: Й Юрукова, *24 монети и печати от България*, София 1978, 16в и насловна страна.

18 A. Grabar, *o. c.*, 113, 116—117.

19 На тим теоретским основама ваљало би усмерити истраживања представе св. Димитрија на коњу у трему Марковог манастира, коју је покушавала да разјасни Н. Ношпал-Никулска, *Новонасшалише исшориски услови во Македонија изразени на една комīозиција од фрескише во Марков манасшир — Божјише знаменија īренесени на дар св. Димишрија*, Зборник посветен на Димче Коцо, Археолошки музеј, VI—VII, Скопје, 1975, 171—179.

20 М. Динић, *За хронолоīију Душанових освајања визаншијских īрадова*, Зборник радова Византолошког института 4 (Београд 1956), 4—10.

21 Архиепископ Данило, *Живоши краљева и архиеīискоīа срīских* (превео Л. Мирковић), Београд 1935, 166.

22 *Ibid.*, 170.

23 С. Новаковић, *Законски сīоменици срīских држава средњеīа века*, Београд 1912, 664, 672.

24 Архиепископ Данило, *о. с.*, 140—141.

25 *Законик цара Сшефана Душана*, издао и превео Никола Радојчић, Београд 1960, 142—144. О старозаветним поглаварима као префигурацијама владара у византијском културном кругу в. В. J. Ђурић, *Три гоīађаја у срīској исшорији*, 91—96, са примерима из књижевности и са опширном литературом.



Сл. 3. Полошко, портрет краља Стефана Душана

Како је познато, традиционална краљевска титула српске државе, у којој се помињу само српске и поморске земље, била је измењена 1343, као резултат битних промена које су наступиле заузимањем нових територија у рату с Византијом.[26] Од пролећа 1343. скоро до краја 1345, до проглашења царства, у различитим облицима у Душановој титули се наводе и грчке земље: он је сада **честникь грьчькымь странамь прѣдѣль грьч’скихь**.[27] На натпису из Полошког, додатком у краљевој титули К(ΑΙ) ΡΟΜΕΩΝ изражена је ова редакција титуле на грчком језику, с тим што се у првом делу задржавају географски термини земаља, а у другом се запажа етнички принцип навођења. Географски принцип Душанове краљевске титуле на грчком језику у Македонији пре 1343. сусрећемо и у натпису манастира Трескавца код Прилепа:[28] Στέφανος ἐν Χριστῷ τῷ θεῷ πιστὸς κράλης καὶ αὐτοκράτωρ πάσης Σερβίας καὶ Παραθαλασσίας.

[26] М. Динић, *За хронологију Душанових освајања*, 1—10. Посебно о титули самодржац у титулатури српских владара: Г. Острогорски, *Автократор и самодржац*, Глас Српске краљевске академије 84 (Београд 1935) 141—161 (= *Сабрана дела* IV, 321—336).

[27] М. Динић, *За хронологију Душанових освајања*, 9, нап. 32; Б. Ферјанчић, *О повељама краља Стефана Душана манастиру Трескавцу*, Зборник радова Византолошког института 7 (Београд 1961), 165—166; Љ. Максимовић, *Грци и Романија у српској владарској титули*, Зборник радова Византолошког института 12 (Београд 1970) 64, нап. 15; Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, 118—119, нап. 31. О вишекратно разматраној повељи протосевасту Хрељи, у којој се Душан помиње као владар „честник Грком" као искључку, видети најновија истраживања у расправи: С. Ћирковић, *Хрељин поклон Хиландару*, Зборник радова Византолошког института 21 (Београд 1982), 115, који настанак оригинала датује у 1343—1345.

После заузимања Сера,[29] уочи проглашења царства, октобра 1345. већ се јавља званична титула краља Душана на грчком језику,[30] која ће бити основа његове царске титуле на почетку 1346.[31] После издавања Душанове повеље Св. Ђорђу Полошком у фебруару 1340, којом се црква дарује Хиландару,[32] из титуле уз Душанов портрет може се закључити да је живопис храма завршаван од средине 1343. до краја 1345. Можда ће предстојећи радови и открића на споменику допринети прецизнијем утврђивању хронологије архитектуре и живописа.

У првој зони западног фасадног зида доминира велика фигура Јована Драгушина, а на преосталим површинама насликани су чланови његове породице. На северној страни, поред Драгушина, већ је откривен портрет жене, свакако његове супруге, али преостаје да се ослободи десни крај овог лика који је покривен зидом припрате. На другој, јужној половини фасадне стране цркве, поред улазних врата у наос, започето је чишћење дечје фигуре која подиже руке према портрету преминулог оца.

Посмртни лик Јована Драгушина има веома упечатљиве црте изразите индивидуалности, које су изведене поступком пречишћеног линеаризма уз коришћење контраста светлих делова инкарната и тамнијих површина косе, браде и кругова око очију. Први мајстор полошког живописа, аутор овог портрета, подвукао је личне типолошке особине Драгушина, постижући, у исто време, и ефекте унутрашње експресије.

Драгушин је насликан фронтално, испод Душанове фигуре, и има висину која је приближна владаочевој (2,30 m). Он подиже руке према сегменту неба, одакле се помаља рука која му упућује благослов,[33] примајући молитве за спас његове душе; на то упућује и натпис поред лика преминулог великаша, који се завршава речима: „настао је овај храм у његов помен и Бог ће да га спасе". На светлој, окерној основи лица, доминирају широко отворене очи и лучно повијене обрве, које се спајају изнад носа. Мрким линијама, сигурним чистим цртежом, извучени су обриси ушију и носа, без шрафирања. Партије светлог окера постављене су у наглашеном контрасту са тамном, кестењастом густом косом, брковима и брадом, који су доцртавани мрежом црних и мрких линија. Широк, масивни врат испод четвртасте, заобљене браде појачава општи утисак монументалности горњег дела фигуре. Моделација главе изведена је контрастима светлих и тамних партија, без колористичких ефеката, па и мањих светлосних акцената. Међутим, детаљно исцртавање украса на одежди доприноси деко-

[28] Натпис је објавио Й. Ивановъ, *Български старини изъ Македония*, София 1931², 67, који га погрешно приписује краљу Милутину. Да се натпис односи на Стефана Душана указао је Г. Острогорски, *Автократор и самодржац*, 154, нап. 230, са чијим допунама у транскрипцији и доносимо овај натпис. О времену настанка натписа и сликарства у нартексу Трескавца, на основу претходних истраживања Душанове титулатуре која је обавио М. Динић (*За хронологију*, 1—10), писао је Б. Бабиќ, *Кој бил и кога ктитор на живописот на егзонартексот во црквата св. Успение Богородично во манастирот Трескавац*, Стремеж 4 (Прилеп 1961), 48—51, в. још, Б. Бабиќ, *Манастирот Трескавац со црквата св. Успение Богородично*, Споменици IV (Скопје 1981), 38—39 (изд. Институт за старословенска култура — Прилеп), где се исто тако објављује натпис из Трескавца; како се у читању запажају незнатне разлике, ваљало би објавити калк и нову транскрипцију овог натписа.

[29] А. Соловјев, *Цар Душан у Серезу*, Југословенски историјски часопис 1—4 (Београд—Загреб—Љубљана 1935), 472—477.

[30] *Ibid.*, 472; у повељи Меникејском манастиру, издатој октобра 1345 (А. Соловјев — В. Мошин, *Грчке повеље српских владара*, Београд 1936, 9—17), већ се јавља нова редакција Душанове краљевске титуле, која наговештава његову званичну царску титулу на грчком језику (в. нап. 31).

[31] Љ. Максимовић, *Грци и Романија*, 61—76.

[32] С. Новаковић, *Законски споменици*, 409—410 (скраћено). Интегрални текст повеље доноси А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Београд 1926, 122—125.

[33] У следећој конзерваторској етапи биће откривене фреске изнад улазних врата у наос, укључујући и Христов лик у сегменту божанске светлости. У следећем извештају из Полошког, имаћемо потпунија сазнања и о овом делу декорације трема.



Сл. 4. Полошко, йойрсје Јована Драїушина

ративном третману доњег дела портрета, чиме се губи волуминозност и уједначеност целине.

На широком пољу између рамена и нимба Јована Драгушина сачуван је грчки натпис који даје драгоцене податке за проучавање споменика и за познавање односа породица Стефана Душана и Драгушина. Зато најпре доносимо садржину натписа како бисмо користили сазнања неопходна за анализу портрета у трему Св. Ђорђа Полошког:

ΕΚΟΙΜΙΘΕΙ Ο ΔΟΥΛΟΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ
ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΔΡΑΓΟΥΣΙΝΟΣ Κ(ΑΙ) ΟΙΟΣ
ΤΟΥ ΔΕΣΠΟΤΟΥ ΤΟΥ ΑΛΔΙ
ΜΙΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΥΤΑΔΕΛΦΟΣ
ΤΟΥ ΙΨΙΛΟΤΑΤΟΥ ΚΡΑ
ΛΙ Κ(ΑΙ) ΑΥΘΕΝΤΟΥ Η
ΜΩΝ ΓΕΓΟΝΕΝ
ΔΕ Ο ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ ΗΣ
ΜΝΙΜΟΣΙΝ⟨ΟΝ⟩ ΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) Ο
Θ(ΕΟ)Σ ΣΟΣΙ ΑΥΤΟΝ.

Превод: „Представи се раб божји Јован Драгушин и син деспота Алдимира и истинити брат преузвишеног краља и господара нашег, а настао је овај храм у његов помен и Бог ће да га спасе".[34]

Први податак из натписа, који говори да је Јован Драгушин син деспота Алдимира, разрешава у науци већ дуго спорно и отворено питање о сродству његовом и његове мајке-деспотице са Стефаном Душаном.[35]

Деспот Алдимир (Елтимир — Ἐλτιμηρῆς)[36] и Стефан Дечански били су ожењени рођеним сестрама, кћеркама бугарског цара Смилца (1292—1298), тј. били су пашенози.[37] Њихова мајка, жена цара Смилца, Гркиња, била је кћерка севастократора Константина Палеолога, брата византијског цара Михаила VIII Палеолога.[38] Алдимир је млађи брат бугарског цара Георгија I Тертера (1280—1292), Куман по пореклу.[39] Деспотску титулу могао је добити од брата цара, или као зет цара Смилца, што је по мишљењу Б. Ферјанчића, вероватније.[40] Алдимирова братаница Ана била је жена краља Милутина до његовог брака са Симонидом, када је предата Византинцима.

Пред крај супремације татарске државе хана Ногаја над Бугарском, а нарочито после смрти цара Смилца крајем 1298, деспот Алдимир игра кључну улогу у периоду тешке политичке кризе на трновском престолу и у сукобима водећих бољарских родова у борби за власт.[41] На основу Метохитовог писма Никифору Хумносу, П. Ников сматра да је током преговора око Симонидине удаје, почетком 1299, Алдимир боравио на Милутиновом двору, настојећи да оствари поруку своје таште, удовице цара Смилца, која је српском суверену нудила

---

[34] На особености и омашке у овом натпису, као и у натпису уз Душанов портрет, скренуо нам је пажњу колега Сотириос Кисас, историчар уметности из Солуна. После чишћења свих натписа у Полошком објавићемо белешку С. Кисаса о карактеристикама грчких текстова.

[35] Како у повељи којом цркву Св. Ђорђа са добрима прилаже Хиландару Стефан Душан истиче да је то учинио „с вољом и са жељом краљевства ми и матере краљевства ми деспотице", а о покојном Драгушину говори да је „истинит всесрдачни брат краљевства ми" (С. Новаковић, *Законски сйоменици*, 409; А. Соловјев, *Одабрани сйоменици*, 122—125), наметнуло се и питање о сродству Душана с Драгушином и његовом мајком, у повељи неименованом деспотицом. Ј. Радонић, *О десйоту Јовану Оливеру и њеїовој жени Ани Марији*, Глас СКА, 94 (Београд 1914), 84—87, сматрао је да је Драгушин син Стефана Дечанског из његовог брака с Маријом Палеологовом. Р. Грујић, *Краљица Теодора, майи цара Душана*, Гласник Скопског научног друштва, књ. 1, свеска 2 (Скопље 1925), 322—323, изнео је мишљење да се жена Дечанског, краљица Теодора, развела од мужа, да се касније удала за деспота Драгослава и да је Драгушин њен син из брака с Драгославом. Ђ. Сп. Радојичић, *Краљица Марија*, Мисао XXI, св. 1—2 (Београд 1926), 90, изнео је претпоставку да је неименована деспотица из повеље — Душанова ташта Кераца, а Драгушин — њен син, Душанов шурак. М. Ласкарис, *Визанійијске йринцезе у средњевековној Србији*, Београд 1926, 90—92 није прихватио наведена мишљења и предлоге о идентификацији Драгушина и његове мајке, остављајући ово питање отвореним.

[36] G. Moravscik, *Bysantinoturcica, II, Sprachreste der türkvölker in den byzantinischen Quellen*, Berlin 1958,[2] 124. Грчки облик његовог имена в. у: Georgii Pachymeris, *De Michaele et Andronico Paleologis* Libri tredecim, Bonnae MDCCCXXXV, 266, 267, 447, 562. О народном, словенском изговору овог имена куманско-туркменског порекла, а у вези с натписом у Бојанској цркви, в. Ив. Дуйчев, *Българското средновековие*, София 1972, 510—511, где се наводи, старија литература о натпису; в. исто тако, Ив. Дуйчевъ, *Из старата болгарска книжнина*, 2, София 1944, 373, са старијом литературом у вези с читањем натписа, где се наводи и интересовање К. Јиречека за порекло имена села Алтимир. Име Алдимир наводи се и у натпису који објављује Й. Ивановъ, *о. с.*, 81. У вези с пореклом овог имена академик Иван Дујчев упутио нам је следећу напомену: „Етимолошки, то име је куманског (значи туркменског) порекла и то се може сматрати установљеним: потиче од корена *шимур*: *шимјур* (туркменско-персијског порекла) и има аналогије у познатим именима 'Αταμούριος (Алтамуриос), Тимурленк (познати монголски вођа Тимурленг: 1369—1404) или Тамерлан. Претпоставља се да одговара познатој турској форми *демир* — гвожђе". Проф. И. Дујчеву захваљујемо на овом објашњењу.

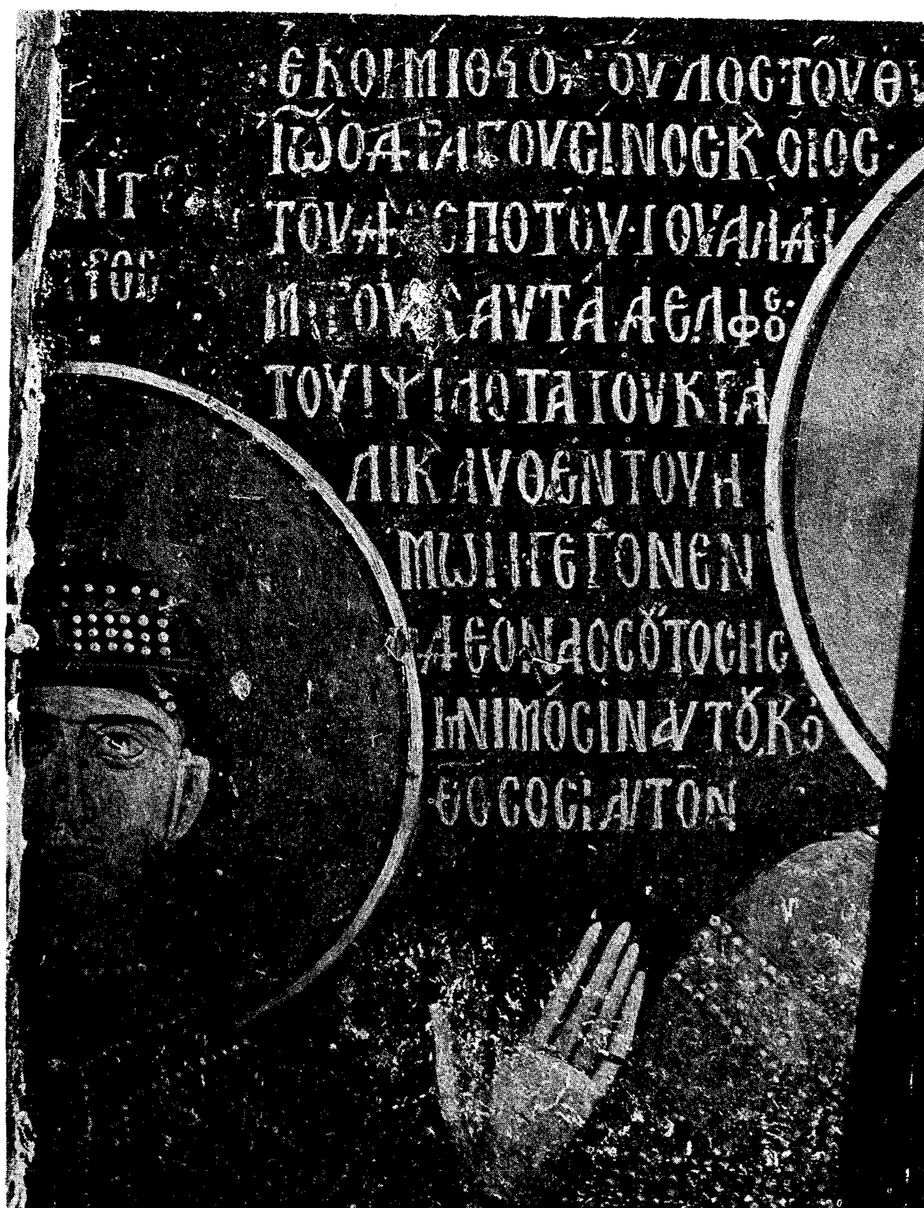
[37] Архиепископ Данило, *Живоши краљева и архиейискойа срйских*, 93.

[38] A. Th. Papadopulos, *Versuch einer Genealogie der Palaiologen 1259—1453*, Amsterdam 1962, 6—9.

[39] П. Никовъ, *Татаробългарскитѣ отношения прѣзъ срѣднитѣ вѣкове съ огледъ къмъ царуването на Смилеца*, Годишникъ на Софийския университетъ I, София 1921, 20—25, где се у прилогу доноси и превод Метохитовог писма Никифору Хумносу. О пореклу Тертерове породице в. G. Pachymeris, *о. с.*, 265.

[40] Б. Ферјанчић, *Десйоши у Визанйији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 145—147.

[41] P. Nikov, *Die Stadt und das Gebiet von Krn-Krounos in den byzantinisch-bulgarischen Beziehungen*, Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, I, Roma 1939, 229—238.



Сл. 5. Полошко, Натӣис уз лик Јована Драīушина и део ӣорѿреѿа вероваѿно њеīове жене

своју руку и бугарски престо.[42] Пошто је власт у Трнову коначно 1300—1301. преузео Теодор Светослав, Тертеров син, деспот Алдимир је лојално сарађивао са својим синовцем, задржавши управу над Крнском облашћу ширег подбалканског подручја, баштином породице цара Смилца.[43] Алдимир је пружио снажну војничку подршку свом синовцу у борби против Смилчевог брата, севастократора Радослава, који је стао на страну Византије, заробио га је и ослепио. После дугих настојања Византинаца и самог цара Андроника II, уз посредовање Алдимирове таште, моћни деспот је средином 1305. постао византијски савезник у борби за обарање цара Теодора Светослава. Овај чин деспота Алдимира, претпостављамо, био је мотивисан претходним споразумом да његов син Јован Драгушин, по оцу из Тертеровог рода, а по мајци из династије Смилца и Палеолога, постане наследник трновског престола. После тога је уследио обрачун између синовца и стрица, у коме је деспот Алдимир био поражен.[44] Крајем 1305. Алдимир заувек нестаје са историјске сцене.

После војно-политичког слома у другој половини 1305, Смилчева удовица, њена кћерка и унук Јован Драгушин могли су добити подршку и заштиту само византијског цара Андроника II Палеолога, који их је и подстицао у борби за трновски престо. Алдимирову породицу пут је водио у Цариград, где ће од раног детињства Јован Драгушин живети као емигрант, најпре у Византији, а затим у српској држави Стефана Душана.

Стефан Душан и Јован Драгушин, као деца од две сестре, срели су се, по свој прилици, још 1314, када је Стефан Дечански, кажњен од оца и ослепљен, био послат с породицом у заточеништво, у Цариград.[45] Можемо претпоставити да су браћа од тетке живећи ван, својих домовина, нешто старији Драгушин и Душан, који је у Цариграду остао до своје десете или дванаесте године,[46] још у детињству били упућени један на другог. Услови за живот Драгушина и његове мајке-деспотице на српском двору створени су тек после крунисања Стефана Дечанског за краља, почетком 1322.[47] Душанова мајка, краљица Теодора, умрла је још крајем прве године владавине Стефана Де анског, који се убрзо оженио Маријом Палеологовом, кћерком солунског намесника.[48] Није нам ништа познато о животу Драгушинове породице у тим годинама. Овде ћемо само поменути да је Андроник II Палеолог регулисао односе с бугарским царем Теодором Светославом,[49] док је, с друге стране, најмлађи брат цара Смилца Војисил у Цариграду тесно сарађивао са Андроником III Палеологом и носио високу титулу деспота.[50]

Да ли је Алдимирова удовица са сином још за живота прешла код своје сестре и девера Стевана Дечанског, није познато, али у првим годинама Душанове владавине они су користили покровитељство српског суверена.

Јован Драгушин изабрао је место своје гробне цркве у Полошком после 1334, када је Душан начинио дубљи продор у територије под византијском влашћу у Македонији. На том сектору, пре заузимања Прилепа, крај око Полошког на Црној реци нашао се на самој српско-византијској граници.[51] Мариовски масив изнад Полошког био је 1330. под византијском контролом,[52] али су после померања границе 1334. већ створене могућности да Драгушинова породица добије поседе у тадашњем јужном крају Душанове државе.

Душанова повеља фебруара 1340, издата на молбу деспотице, његове тетке, коју он назива својом мајком, после смрти Драгушинове, и натпис уз Драгушинов портрет, узајамно се допуњују; из ових извора сазнајемо да је угледни племић остао без титуле, а да се висок третман на Душановом двору заснивао на његовом пореклу и на чињеници што је био у најближем сродству са сувереном државе. У складу с таквим третманом он је представљен у трему своје гробне цркве.

Јован Драгушин је на посмртном портрету насликан са стематогирионом на глави, што је најсвечанија инсигнија деспотске титуле коју цар предаје њеном носиоцу приликом свечане промоције. Према Псеудо-Кодиновом опису, стематогирион на овом портрету има облик деспотских стема какве добијају царски синови, за разлику од једноставнијих деспотских стема које прима-

---

[42] П. Никовъ, *Татаробългарскитѣ отношения*, 39—40.

[43] P. Nikov, *Die Stadt und das Gebiet von Krn-Krounos*, 235—237.

[44] *Ibid.*

[45] О времену заточеништва Стефана Дечанског у Цариграду после фебруара 1314, в. М. Динић, *Однос између краља Милуѿина и Драīуѿина*, Зборник радова Византолошког института 3 (Београд 1955), 76—77.

[46] О години Душановог рођења уп. К. Јиречек, *Исѿорија Срба*, I, Београд 1952,[2] 212; Р. Грујић, *Краљица Теодора*, 326—327.

[47] П. Никовъ, *Татаробългарскитѣ отношения*, 27, сматра да се Алдимир (Елтимир) оженио кћерком цара Смилца крајем 1298. или почетком 1299; пошто се 1305. губи траг крнском деспоту, његов син Драгушин око 1314. имао је највише 14 година, а у време смрти око 40 година.

[48] С. Новаковић, *Хрисовуљ цара Сѿефана Душана*, Споменик IX (Београд 1891), 1—7; К. Јиречек, *Исѿорија Срба*, 205; М. Ласкарис, *Визанѿијске ӣринцезе*, 83—84.

[49] Г. Острогорски, *Исѿорија Византије*, Београд 1969, 461.

[50] Б. Ферјанчић, *Десӣоѿи*, 146—147.

[51] Т. Томоски, *Исӣравки и доӣолненија на некои карѿи од средновековнаѿа исѿорија на Македонија*, Годишен зборник на Филозоф. факултет, кн. 7 (Скопје 1954), 111—122.

[52] Т. Томоски, *Белешки ӣо ӣовод воениоѿ ӣоход на Андроник III во Македонија во 1330 iод.*, Годишен зборник на Филозоф. фак. кн. 16 (Скопје 1964), 43—44.

ју царски зетови.[53] У случају Јована Драгушина било је игнорисано правило да он не може да носи инсигније свога оца деспота, будући да ова титула није наследна.[54] Како смо већ истакли, третман Драгушина на Душановом двору био је у складу с његовим високим пореклом, сродством с краљем и, свакако, личним краљевим покровитељством. На насликаном стематогириону, поред редова бисера и драгог камења, веома добро се уочавају два бочна лука (камере) и средишњи, чеони, већи од осталих, сви испуњени светлоцрвеним драгим камењем; четврти лук на полеђини стематигириона се није могао насликати на фронталном портрету.[55] Између ових полукружних лукова, на горњој ивици обруча, постављени су троугласти завршеци са бисерним зрнима на врху. Од стематогириона до врата спуштају се бисерне препендулије са трочланим завршецима. Од досада познатих примера стематогириона, какве носе царски синови на ликовним представама, чини нам се да је, по свом облику, Драгушинов најближи опису овог деспотског одличја.[56]

Чин свечаног постављења деспота на византијском двору, са свим детаљима које наводи Псеудо-Кодин, насликан је у Григоријевој галерији охридске Св. Софије, у композицији Именовања старозаветног Јосифа за фараоновог намесника у Египту. Сцена промоције приказана је у триклинијуму царске палате, са представом владара на уздигнутом постољу који се нагиње према новом наменику;[57] на жалост, оштећења на глави фараона и новог намесника не дају могућност да се прати облик стематогириона на слици која је била конципирана према церемонијалу оновременог византијског двора.[58]

Драгушин је насликан у дугој пурпурној хаљини са златним двоглавим орловима, који у круговима испуњавају највећи део његове одежде; нашивене траке, широки перибрахиони и ивице хаљине испуњени су бисерјем, црвеним и плавим драгим камењем; хаљина је спреда просечена по целој дужини и затворена је дугмадима. Испод ње се примећују рукави беле кошуље до испод лаката, с нашивеним округлим цветићима. Око Драгушиновог струка је појас од металних чланова, који се спушта уз његов десни бок.[59] На малом прсту десне руке примећује се велик масиван прстен, сличан прстењу угледне властеле, пронађеном приликом археолошких ископавања.[60] Услед оштећења доњег дела фигуре, не можемо пратити боје чарапа и ципела, које су потпуно уништене. Украси Драгушинове хаљине, драго камење, двоглави орлови, раскошни нашивци и њихове боје заједно са стематогирионом потврђују да је портретисана личност припадала најужем кругу великаша у Душановој држави.

Како смо већ истакли, поред Драгушина, фронтално је насликан портрет жене, свакако његове супруге. Изнад њеног нимба примећује се само крај натписа, чије ће откривање донети поузданије податке о њеној личности. Нижа од Драгушина, она подиже леву руку скоро до висине рамена покојног супруга. Десни крај њене фигуре је покривен црвеним зидом припрате, који је дограђен до саме фасаде трема. Лице ове властелинке није идеализовано: равне обрве, дуг, повијен нос, сенка на подвољку и помало оштар доњи део лица, говоре о непосредним запажањима њених физиономских особина. Њен венац није висок, али је украшен са три хоризонтална реда бисера, између којих су четири велика драга камена,[61] горње ивице венца украшене су троугластим завршецима с драгим камењем и бисерним зрнима на врху, као и код Драгушина. Њена огрлица је, исто тако, украшена наизменично редовима бисера и драгог камења. Испод венца се примећује клиска која држи зракасту наушницу, чије су варијанте током XIV века биле веома популарне међу високом властелом; више примерака сличног облика наушница пронађено је у многим налазима у средишњим крајевима Балкана, а познате су и по примерима у зидном сликарству тог времена.[62] Њена хаљина је спреда просечена, пришивене ивице су украшене биљном орнаментиком. Нисмо могли да установимо да ли су средишњи делови хаљине били прекривени круговима с двоглавим орловима.

Новооткривени историјски портрети у Полошком део су веће програмско-композиционе целине западног фасадног зида старог трема цркве. Потпунију анализу ове целине бићемо у могућности да извршимо после открића свих портрета Душанове и Драгушинове породице, на јужној страни трема, као и представа Христа (и можда св. Ђорђа) на средишњим деловима зида, од самог врха, до надвратника улазних врата у наос храма.

---

53 Pseudo-Kodinos, *Traité des offices* (introduction, texte et traduction par J. Verpeaux), Paris 1966, 274—275.

54 Б. Ферјанчић, *Десйоши*, 15—16.

55 На Душановом портрету, арке (камере) симетрично су постављене; положај фигуре није омогућавао сликање задње арке на стематогириону иза темена.

56 Облици стематогириона још нису систематизовани. Примерке за аналогију с портретом из Полошког са сродним формама стематогириона в. у: E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Uppsala 1977, 142—144, t. 52—70; за лондонско јеванђеље цара Ивана Александра (портрет деспота Константина) и за рукопис Дионисија Ареопагита са минијатурама (деспот Теодор) в. T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, Paris 1977, pl. VI, V; за Доњу Каменицу (портрет деспота Михајла) в. Л. Мавродинова, *Църквата в Долна Каменица*, София 1969, 17—20, и D. Panayotova, *Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica*, Зборник радова Византолошког института 12 (Београд 1970), 146—148; о стематогириону на охридском портрету деспота Оливера који се издваја од претходно наведених, в. С. Габелић, *Нови йодаšак о севасšокраšорској шиšули Јована Оливера и време сликања лесновскоī наоса*, Зограф 11 (Београд 1980), 59—60. На портрету у Богородици Љевишкој Стефан Дечански као престолонаследник носи неку врсту стематогириона; в. С. Мандић, *Један владарски лик у Боīородици Љевишкој у Призрену*, Зограф 1 (Београд 1966), 24—27; Г. Бабић, у монографији *Боīородица Љевишка*, Београд 1975, 60, т. II.

57 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарсšво XIV века*, 98—99.

58 *Ibid.*, 175.

59 J. Ковачевић, *Ношња балканских Словена*, 174—179.

60 *Ibid.*, 162—171; Б. Радојковић, *Накиš код Срба*, Београд 1969, 170 сл., илустрације 37—59.

61 Б. Радојковић, *о. с.*, 142—145; J. Ковачевић, *о. с.*, 31—84.

62 Најближе аналогије зракастој наушници из Полошког са наизменичним куполастом ваљцима и малим двојним између њих, откривене су у Прилепу (Марков град), а касније у селу Горно Оризари код Кочана. Налаз из Прилепа су објавили: Ђ. Мано-Зиси, *Срйски средњовековни накиш и украс* II, Уметнички преглед 1 (Београд 1941), 21—22; М. Ћоровић-Љубинковић, *Налаз из Маркове вароши код Прилеūа*, Музеји 2 (Београд 1959) 102—110, где указује на исте наушнице па портретима у Леснову, Доњој Каменици, Белој цркви Каранској и др.; налаз из Кочана објавила је R. Polenković-Steić, *Une rare découverte du Moyen âge faite dans le village de Gorno Orisari*, Actes du XII^e congrès international d'études byzantines III, Beograd 1964, 321—325. Најстарији налаз из Драгижева код Трнова објавио је Б. Филовъ, *Старобългарското изкуство*, София 1924, 62. О питањима ових наушница в. још J. Ковачевић, *о. с.*, 143—146; Б. Радојковић, *о. с.*, 134.

67 Les portraits historiques de l'église de Pološko (I)

Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov

Dans le présent article l'on publie la découverte de nouveaux portraits dans l'église de St.-Georges de Pološko sur les rives de la Crna Reka près de Kavadar, en Macédoine. Ces portraits ont été découverts sous la couche de peintures datant de 1609 sur le mur ouest de la façade de l'église qui est actuellement intégré à l'exonarthex plus récent. Au cours de la phase actuelle des travaux de conservation l'on a découvert un grand portrait du roi Stefan Dušan vu de face dans la zone supérieure et au-dessous, dans la zone inférieure un portrait posthume de Jovan Dragušin, à l'extrémité nord de ce mur de l'ancienne façade, auprès du portrait de Jovan Dragušin l'on a mis à jour la plus grande partie d'un portrait de femme, probablement de son épouse. Les inscriptions auprès des portraits de Dušan et de Dragušin sont très bien conservés et nous les reproduisons dans le cadre du présent article.

Un ange qui se trouve au-dessus de l'épaule gauche du roi Stefan Dušan lui présente l'épée victorieuse que le futur roi accepte en la tenant devant lui. C'est la première fois que l'on remarque ce motif sur un portrait d'un souverain de la dynastie des Nemanjić. Les auteurs du présent article attribuent ce trait spécifique du portrait de Dušan à ses grandes victoires sur les Byzantins en Macédoine et Albanie vers la fin de 1342 et surtout au début de 1343. D'après les convictions de ses contemporains les victoires de Dušan avaient été remportées grâce à la providence divine et avec l'aide de Dieu. L'épée que Dušan reçoit est un signe symbolique de l'origine divine de la puissance militaire du souverain. L'analyse de l'inscription auprès de la figure de Dušan et en particulier la partie concernant ses titres — où il est appelé aussi „roi des Romées" — nous apprend que les portraits ont été exécutés entre 1343 et la fin de 1345, lorsque une nouvelle rédaction de ses titres en grec a surgi.

Notre attention est encore attirée sur le portrait de Dušan par la manière dont est peint le loros qu'il porte croisé sur la poitrine, et la forme de sa couronne avec des arches qui se croisent au sommet du camelaukion. C'est ainsi que les contemporains de Dušan peignaient aussi le Christ — roi des rois, le roi David et l'empereur Constantin le Grand, ce qui indique la divinisation des souverains dans l'art, vers le milieu du XIV^{e} siècle, c'est à dire à l'époque de ses plus grands succès politiques et militaires.

Le portrait posthume de Jovan Dragušin est l'une des figures les plus suggestives parmi les portraits seigneuriaux peints au XIV^{e} siècle. L'artiste qui a peint cette fresque y a souligné les caractéristiques typologiques du visage et son expression psychologique. Nous apprenons de l'inscription bien conservé auprès du portrait que Dragušin était fils du despote Aldimir (Eltimir), beau-frère du roi Stefan Dečanski. Ils avaient épousé deux soeurs, filles de l'empereur bulgare Smilac. C'est la raison pour laquelle on intitule Dragušin dans son inscription aussi bien que dans la charte de fondation de St.-Georges de Pološko „vrai frère" du roi Dušan. L'épouse du despote Aldimir était donc la soeur de la mère de Dušan, la reine Théodora. Etant donné que le despote Aldimir (frère de l'empereur de Bulgarie Georges 1er Terter), en tant que seigneur de la région de Krnsko avait perdu vers la fin de 1305 ses prérogatives en Bulgarie, sa famille vivait en émigration. Les auteurs du présent article estiment que Dragušin et sa mère jouissaient de l'hospitalité et de la protection de Dušan et qu'il leur avait probablement octroyé des domaines dans la région de Kavadar après 1334.

Sur ce portrait Jovan Dragušin est coiffé du stématogirion, c'est à dire il porte le plus haut insigne de son despotat. Les quatre arches de son stématogirion ornées de pierreries (dont trois, celle de front et deux latérales sont nettement visibles) nous rappellent directement la description de cet insigne donnée par le Pseudo-Codinos. Sa robe est ornée de pierres précieuses, de perles et d'aigles bicéphales. Malgré le fait que Jovan Dragušin était resté sans titre de régent, il est représenté sur ce portrait posthume conformément aux prérogatives dont il jouissait chez Dušan, et en soulignant son origine princière — comme membre des dynasties des Treter, par son père, et des Smilac par sa mère. De plus sa mère avait été une nièce de l'empereur de Byzance Michel VIII Paléologue.

Les auteurs de la présente contribution promettent de publier dans le prochain numéro du Zographe les résultats des nouvelles découvertes lorsque les travaux de conservation qui sont encore en cours auront mis à jour le reste des portraits.

Првобитни изглед ктиторских портрета у Раваници

Драгомир Тодоровић

Приликом рада на копирању ктиторске композиције у манастиру Раваници, најугледнијој задужбини кнеза Лазара Хребељановића, наишао сам на неколико сликаних детаља које никако нисам могао да доведем у везу са сликом ктитора, кнеза Лазара, његове жене, кнегиње Милице и синова Стефана и Вука, начињеном на западном зиду наоса, на невеликом простору између главних врата и улаза уз северни зид. Пажљива и исцрпна анализа тих детаља понудила је ново виђење првобитног изгледа ове композиције, која је, у том смислу, у науци још остала нерасветљена.[1] Овом приликом желим да укажем на те појединости, као и на њихов удео у откривању садржаја слике и њеног најстаријег изгледа.

Као што је познато, раваничка ктиторска композиција изгубила је временом, у неједнакој мери, скоро цео површински бојени слој. Али и тако избледела, понегде испрана до самог малтера и где — где препознатљива само у нејасним формама, њена целина се ипак очувала. То је знак да није оштећена већим механичким ударима нити распадањем подлоге од малтера; њено нестајање одвијало се постепено, у оним дугим периодидима опустелости манастира, када је црква била раскриљена и изложена временским менама.[2] Та околност оставила је могућност за анализу односа боље очуваних сликаних површина и оних избледелих, последњих трагова. И поред свега, у слику четворочлане кнежеве породице се уплело неколико необичних појединости, највише и углавном око портрета кнеза Лазара, које отежавају њено иконографско разрешење. Ту у првом реду мислим на трагове две отворене круне, сличне по облику, које као да належу једна на другу, с тим што је једна мања по висини, али има богатије профилисани врх. Друга необичност је оквир ореола, оштећен по десној половини, на коме нису видљиви трагови окера или злата, својствени осталим ореолима. Исто тако је загонетна и сигнатура **СТЫ**, која се налази над десним кнежевим раменом, поред ореола, и стоји потпуно независно од натписа над кнежевом главом, исписаног донекле измењеном графијом, који почиње речима **ЛАЗАРЬ КНЬЗЬ**, у наставку садржи етничке и територијалне атрибуте, а завршава се лево од главе.[3] Најзад, необично је и то што је кнежев натпис исписан једним делом преко руба ореола, иако је било довољно простора да се испише изнад њега.



Сл. 1. Графичка копија главе кнеза Лазара (копирао Д. Тодоровић)

И поред свих покушаја истраживача да објасне шта се то збивало са сликом и како је уистину она првобитно изгледала, остале су недоумице и дилеме. Опрезност већине истраживача одлагала је коначне одговоре на ова питања; све оно што је било тешко објаснити приписивано је преправкама и освежавању, штетном дејству лаичке бриге о слици.[4] Превелико оштећење које је због празнина ометало праћење сликаних партија на слици и ограничени услови рада одвлачили су пажњу на другу страну; објашњења су тражена у поређењима с другим ктиторским композицијама, у писаним изворима и ис-

[1] Како је у овом копирању била по среди намера да се слика представи у својој првобитној декорацији и витализује до крајњих могућности које допуштају верификовани трагови, то се уз помоћ техничких средстава могла извршити анализа бојених слојева по дубини. Копирање је обављено у оквиру програма рада регионалног Завода за заштиту споменика културе из Крагујевца.

[2] В. Петковић, *Манастир Раваница*, Српски споменици I, Београд 1922, 8—21.

[3] При читању натписа послужили смо се анализом процеса нестајања боја. Бела, којом је натпис исписан, повлачила је за собом, приликом отпадања, и азурноплаву, тако да се линија слова прати само преко остатака црне, која се испод линије слова очувала у јачем интензитету. Делимично се очувао само почетак са именом и у наставку по који део доње половине слова. Због испраности граничних линија нисмо били у могућности да га копирамо. Стога га доносимо у слободном преводу: „ЛАЗАР КНЕЗ ВСЕМ СРБЉЕМ“, затим десно од ореола, у два реда, „И ПОДУНАВСКИМ“ (први ред) „СТРАНАМ ГОСПОДИН“ (други ред). Последња реч писана је у лигатури.

[4] С Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 64; В. Петковић, нав. дело, 45.

торијским збивањима око кнежеве личности.[5] Најчешће се наметала мисао да је слика у потоњим временима, а у складу с настојањима за иконографским обогаћењем кнежеве представе, претрпела измене, да је досликавана.[6] Томе у прилог је ишла и хронологија догађаја: завршавање живописања задужбине, кнежева погибија на Косову, пренос његовог леса и сахрана, канонизација и почетак стварања светитељског култа. Све се то збило једно за другим за непуну деценију. У светлу тих догађаја, претпоставка о досликавању ореола и легенде „свети" чини се прихватљивом и уверљивом. Г. Бабић је претпоставила да су тим поводом оба натписа додата „на већ насликаном портрету" и да је сигнатура „свети", као други део натписа, имала свој наставак у речи „кнез", десно од ореола.[7] Моја ишчитавања су, међутим, показала да је натпис настао заједно са портретом, а да су ореол и легенда „свети" дело интервенција на већ насталом портрету.[8]

[5] Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, О кнезу Лазару, научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 65—78; Ђ. Стричевић, *Хронологија раних споменика Моравске школе*, Старинар V—VI, Београд 1956, 123—127; Д. Тодоровић, *Портрет кнеза Лазара у Раваници*, Раваница 1381—1981, Београд 1981, 39—43; Р. Николић, *Када је подигнута и живописана Раваница*, Саопштења XV, Београд 1983, 45—66.

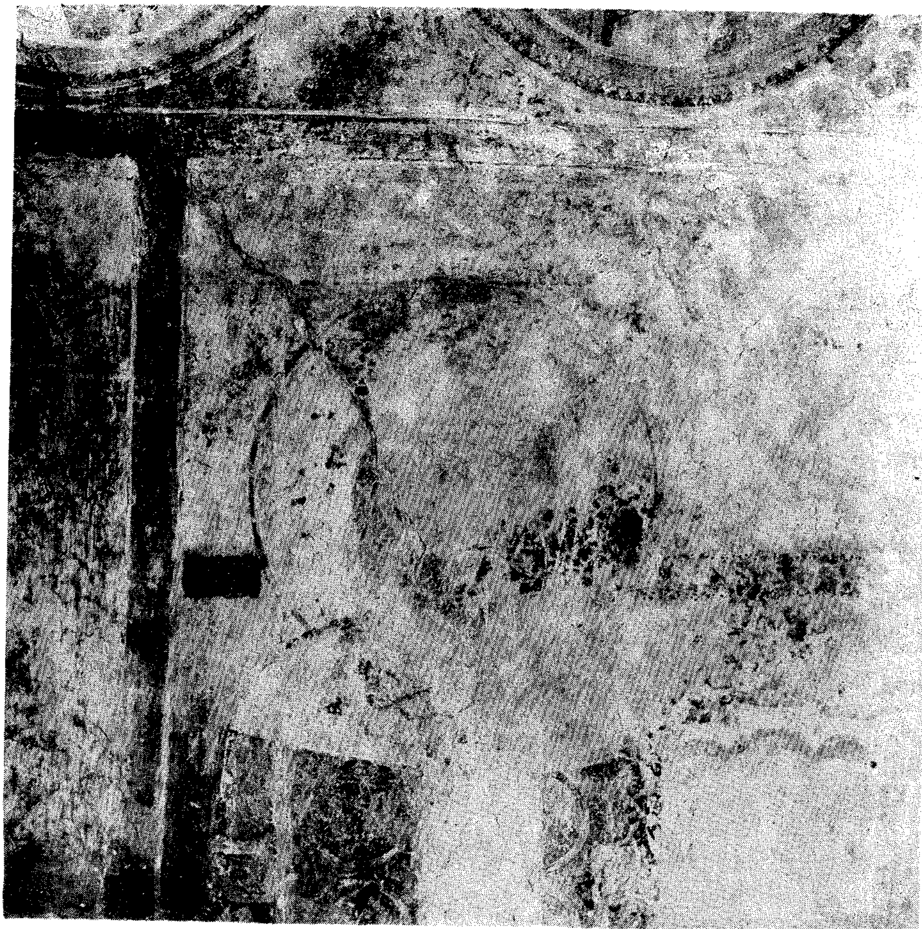
[6] Г. Бабић, *нав. дело*, 66, Д. Тодоровић, *нав. дело*, 42; Р. Николић, *нав. дело*, 54.

[7] Г. Бабић, *нав. дело*, 66.

[8] Д. Тодоровић, *нав. дело*, 42; Р. Николић, *нав. дело*, 54.



Сл. 2. Ктиторска композиција





Сл. 3. Ктиторска композиција, детаљ портрета кнеза Лазара (фот. И. Ђорђевић)

Сл. 4. Идеална реконструкција првобитног изгледа портрета кнеза Лазара

Па ипак, подаци са слике одупиру се објашњењима. Како је могућно да првобитни натпис буде исписан преко досликаног ореола? Осим тога, колико је познато, био би то једини случај, кад су посреди овакве представе у нашем зидном сликарству, да натпис наруши целину ореола. Исто тако, „дописана" легенда „свети" није могла имати наставак у титуларном имену, јер је на том месту исписан наставак првобитног натписа, који у овом делу садржи територијалне атрибуте. Стога је тешко прихватљива и поставка Ђ. Стричевића,[9] које се придржава и М. Михаиловић,[10] да је кнез Лазар још за живота имао у својој титули епитет „свети".

Важност и значење ктиторске конпозиције у Раваници наводили су истраживаче да преко ње решавају нека важна питања о постанку споменика и о ктиторовој личности, али се то не ослања на јасну представу о изгледу слике. Без темељног откривања онога што слика пружа и без посебне научне студије, ови напори нису лишени ризика да донесу непоуздане резултате.

Због света тога се чини корисним изношење нових запажања, до којих се дошло доследном анализом односа бојених слојева по редоследу наношења. Такву анализу омогућила је сама испраност боја и оштећења која су учинила видљивим бојене слојеве по дубини. Задржали смо се, прво, на сегменту који је најбоље очуван. од бордуре до Лазаревог сакоса, у доњој половини слике. Уочено је одмах да је по извођењу цртежа мрком бојом, површина око фигура премазана благим раствором црне боје. На том месту су пронађени и трагови двобојне, плаво-зелене основе композиције, као и само место споја тих боја, које су нанесене преко црне. При томе је у том уском појасу откривен нов необичан детаљ. То је фрагментована трака у светлом океру, уоквирена белим линијама, која се појављује испод црне боје, као првог бојеног слоја основе. Личи на обруб лороса, по којем се, најчешће, нижу редови бисера и четвртаста поља с драгим камењем. Због наноса црне боје, само се местимично примећује да се вертикално пружа у дужини од око 60 cm, до испод Лазаревог десног лакта. На први поглед се чини да је то обруб на Лазаревом огртачу. Међутим, да Лазар има огртач, обруб би био и на манијаку, прикопчаном испод грла, па би преко рамена и руку падао иза сакоса. На тим местима нема никаквих трагова огртача. Да овај детаљ ни на који начин не припада Лазаревој одећи, најубедљивије говори однос бојених слојева по дубини: на детаљ траке належе црна боја основе, која се затим подвлачи испод пурпурне боје Лазаревог сакоса. Значи, трака је сликана испод прве боје основе и не припада слици ктиторске композиције. При посматрању самог рељефа боја, који зависи од густине раствора, бела боја ивице траке, тамо где је очувана у својој пуноћи, понегде се издиже изнад црне боје основе, па се ствара привид да је нанесена преко ње. Овде треба имати у виду да благи раствор црне боје није могао негирати рељефну доминацију завршне, пастозно нанесене беле боје, а при нестајању слике дуготрајним спирањем, најпре се оголе и појаве та издигнута места, какав је и овде случај.

Уз овакве методе рада, откривени су мањи делови сличне траке и на простору између Миличиног сакоса и бордуре. То је показало да Милица нема део огртача по левој страни. Стога је била чудна његова појава само по десној страни од сакоса, и то, као и код Лазара, без наставка на грудима. Како је у овом појасу боја много више испрана, показале су се широке линије мрке боје цртежа Миличиног сакоса, које належу на огртач. Поред тога, у доњој зони огртача нема никаквих трагова драпирања, већ се, при самом дну, наилази на траг широког поруба са лучно издигнутим крајевима, карактеристичним за лице владарског сакоса, а не и за огртач са унутрашње стране. Све то говори да није у питању Миличин огртач, већ владарски сакос, сликан испод Миличиног, који је, у односу на њен, померен за око 12 cm

---

[9] Ђ. Стричевић, *нав. дело*, 126.

[10] М. Михаиловић, *Зидна декорација новопавличке цркве*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 76.

према средини композиције, па се за толико појавио и крај Миличиног сакоса. Појава зелене боје испод окера Миличиног сакоса, као и трагови измештених кружних медаљона у горњем делу сакоса, такође говоре томе у прилог. Силуета фигуре померене према средини може се приметити чак и при посматрању фотографије. Како се на њој понавља обрис главе са широком круном и велом попут Миличине сенке, по свој прилици је и ту реч о женској фигури. Незнатни трагови оквира ореола такође стоје измештено у односу на Миличину главу, а одговарају глави фигуре испод ње.

Тако су ове необичности, на којима се пажња стручњака није у довољној мери задржавала, довеле до уверења да је испод ктиторске композиције била насликана нека друга композиција са две стојеће фигуре, по свој прилици, мушком и женском, представљене такође у владарској одећи. Чини се да је раванички наос већ био у целини осликан када је одлучено да се у њему изведе и ктиторска композиција. Тиме је скраћен и њен век трајања, пошто није могла бити сликана на идеално свежем малтеру. Када су у питању представе историјских личности, ово није усамљен случај пресликавања без претходног наношења нове малтерне подлоге. На исти начин је то урађено у зони стојећих фигура у југозападном углу дечанског наоса[11] као и у грачаничкој унутрашњој припрати.

Даље трагање за сликом испод ктиторске композиције довело је до поменутих места око Лазареве главе.

[11] Б. Тодић, *О неким пресликаним портретима у Дечанима*, Зборник Народног музеја XI (ист. уметности), Београд 1982, 55—70.



Сл. 5. Ктиторска композиција, детаљ Лазаревог сакоса и обруба (наглашено црно линијом)

Трагови црне боје у зони ореола, чија је појава на том месту зачуђујућа, сада су се показали као остаци црне боје основе којом је била премазана старија слика. Због њеног утицаја се и пуна бела линија оквира ореола показује у сивом тону. То убедљиво говори да данас видљиви ореол не припада Лазару, као ни она вишља и широко отворена круна. Како Лазар није имао ореол, јасно је да се због тога створио утисак да је кнежев натпис преко ореола, када се овај временом почео појављивати. Фигури испод Лазара припадао је и епитет „свети“, који је јасније изражен и чвршће везан за основу од очуваних делова Лазаревог натписа. Разлог томе не треба тражити у каснијем дописивању овог епитета, већ у томе што је исписан на свежијем малтеру. Види се то и по јасном издвајању колумне у којој је писало име светог, на другој страни од ореола. Читање тог имена отежава превелико оштећење и трагови дела кнежевог натписа, који је исписан преко њега.

И поред тога што нема одлучујућих података, није тешко претпоставити ко су две свете личности у владарском орнату, насликане на западном зиду, наглашено удаљене једна од друге, од којих је лева фигура мушкарац, а десна жена. У раваничком наосу, у коме су најочуваније зоне живописа са стојећим фигурама и медаљонима изнад њих, нема представе светог Константина и Јелене, која се као готово обавезна иконографска јединица најчешће слика у тим зонама западног дела наоса, и то северно од улазних врата. Извесно растојање између фигура било је вероватно попуњено голготским крстом који обоје придржавају. Описани детаљи трака са стране су, вероватно, обруби на њиховим огртачима. Само по кретању рељефа бојених ıаноса наслућују се јастуци на којима су стајали. У кругу моравских споменика, они су на том месту били насликани у Љубостињи, Руденици, Светом Николи у Палежу и у Каленићу. Јужно од улаза насликани су у Новој Павлици и у Светом Николи у Рамаћи (у зони медаљона). Занимљиво је да су у том случају северно од врата сликани или ктитори или владарски пар.

Тако су из наоко неважних детаља проистекла открића која су све разјаснила. Дејством спирања, временом су се појавили многи детаљи слике испод ктиторске композиције, који су се, због преклапања фигура и нестајања боје, тако уткали у материју ктиторске композиције



Сл. 6. Ктиторска композиција, детаљ Миличиног сакоса и дела другог сакоса са јастуком (наглашено црном линијом)



Сл. 7. Идеална реконструкција првобитног изгледа ктиторске композиције

да се то голим оком готово није могло разазнати. Случај је хтео да се и иконографско значење тих детаља поклопи са атрибутима које је личност кнеза у потоњим временима добила — канонизација и ширење светитељског и народног култа којим се храбро пали кнез издиже до царских висина. Све је то неодољиво наводило на помисао да су и ти детаљи из таквих побуда досликани. Па ипак, већ у описима С. Радојчића осећа се извесна изненађеност композицијом, опрезност при давању описа због сталног „премазивања", као и утисак да сликар више није на висини онога што је сликао у осталом делу наоса: „тела су у површини скучена, збијена", „сблици главе, руку и стаса осетно су деформисани; истегнути су и сувише уски".[12] Не говори ли и то, са своје стране, да се сликар нашао пред изненадним проблемом који је било тешко савладати. На простору где су насликане две фигуре, са крстом између њих, требало је сместити четири фигуре с крстовима, модел цркве, сегмент неба с Христом и сигнатуре са именима и титулама. Тај проблем он је ипак зналачки решио. Лазара је насликао тачно преко фигуре светог Константина, док је Милицу померио скоро до руба слике, да би добио простор између њих за представљање њихових синова Стефана и Вука. Принуђен да се прилагођава датом простору, није им сликао огртаче, а руке, у којима држе танане и дуге крстове, приљубио им је уз тело. Стварајући веће растојање између Лазара и Милице, морао је да наслика изразито широк модел цркве са припратом, што је такође С. Радојчић приметио: „Лазар левом руком придржава велики модел Раванице", а за смештење деце испод модела каже да је „чудновато".

Подређен расположивом простору и наметнутој теми, раванички сликар се није ослонио на предложак и научен програм. Његов модел цркве, као ретко који, није само симболичан, већ је у свему одразио и назначио реални изглед. Вероватно је томе тежио сликајући и портрете; види се то по индивидуалним разликама између Стефана и Вука, чија су лица више очувана, а какви су били Лазар и Милица, можемо само да слутимо по светлуцавим траговима на лицима и по достојанственим, непретенциозним гестовима. Као прилог приближавању истинском изгледу портретисаних личности, служи и детаљна витализација композиције, начињена на основу дуготрајне анализе тих последњих, поузданих трагова (сл. 7).

После раздвајања оног што је припадало слици светог Константина и Јелене од онога што је остало од првобитне ктиторске композиције са кнежевом породицом, настале по свој прилици за кнежева живота, видљиво је да је представљање свих личности спроведено по правилима која су важила за портрете обласних господара — личности су остале без ореола, са титулом су која нема епитет „свети", носе отворене плитке круне, а деца венце, без пурпурног су јастука испод ногу, у ставу заустављене, смерне побожности. Мада је за живота тежио за доминацијом међу обласним господарима некадашњег Српског Царства и за наслеђем на том престолу,[13] у оваквом представљању Лазар ничим не превазилази права која је имао као кнез. Можда једино истицање двоглавих орлова на Лазаревом, Миличином и Стефановом сакосу, који се као симболи везују за Немањиће, представља наговештај кнежевих амбиција. Тај светородни престо Лазар ће заслужити тек после трагичног краја, посмртно, у духовном бићу српског народа.[14] Док је подизао Раваницу, био је кнез. Тако је себе и представио.

И после свега изнетог, трагање по слици није окончано; остало је да се новим, савршенијим методама прочита име светитеља и утврди да ли је доња слика била у целини завршена или је рад на њој прекинут, — да се испита њихов хронолошки однос. Све то може донети нове, још драгоценије резултате.

---

[12] С. Радојчић, *нав. дело*, 10.

[13] Ф. Баришић, *Владарски чин кнеза Лазара*, О кнезу Лазару, Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 45—63; Г. Бабић, *нав. дело*.

[14] Ф. Кемпфер, *Почетак култа кнеза Лазара*, О кнезу Лазару, Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 265—270.

Contribution à la reconstruction de l'aspect initial du tableau des donateurs à Ravanica

Dragomir Todorović

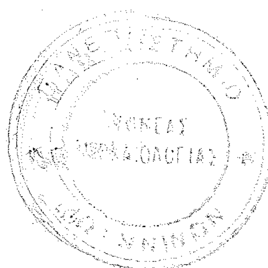
Lors de la copie du tableau des donateurs du monastère de Ravanica, fondation la plus imposante du prince Lazar Hrebeljanović, nous avons rencontré quelques détails peints qui ne cadraient absolument pas avec la représentation normale du fondateur et de sa famille qui occupe le mur ouest du naos. L'analyse attentive et complète de ces détails a suggéré une nouvelle explication de l'aspect initial de ce tableau que la science n'a pas encore pu élucider jusqu'au bout. Nous savons que son étude nous est rendue difficile par la dégradation des couleurs, mais aussi par quelques particularités iconographiques et picturales étranges dont la majorité est en relation avec la figure du prince Lazar. Nous pensons par là aux deux couronnes de forme semblable et au bord fragmentaire de l'auréole sur laquelle il n'y a trace ni d'ocre ni de dorure et aussi au sigle „saint" sur l'épaule droite du prince, en aucun rapport avec l'inscription au-dessus de la tête de celui-ci.

Malgré de nombreuses tentatives des chercheurs d'expliquer ce qui s'était passé avec ce tableau, ces signes échappent encore à toute tentative d'explication. Il semble donc utile que pour contribuer à découvrir l'aspect initial du tableau, j'expose les nouvelles observations que j'ai pu faire grâce à une analyse systématique des couches de peinture d'après l'ordre selon lequel elles furent apposées. En ce faisant je ne me suis pas arrêté aux particularités étranges entourant la tête du prince, mais j'ai choisi à examiner les endroits où les couleurs étaient mieux conservées. Sur l'étroite bande qui va du saccos du prince jusqu'à la bordure, l'on a découvert un ruban fragmenté de couleur, ocre, bordé de lignes blanches, qui apparaissent sous la couche de peinture noire, et qui faisait partie de la première couche du fond du tableau. C'était un signal disant que ce détail n'appartenait pas à la composition du tableau. Cette analyse a aussi démontré qu'une bande décorative visible auprès du saccos de la princesse Milica ne faisait pas partie de son manteau mais d'un saccos impéria doté d'un ourlet aux bouts courbes relevés. Les autres parties de ce saccos ne se voient pas car ils se perdent sous celui de Milica. De plus, on remarque aussi sous le portrait de Milica la silhouette d'une figure de femme à laquelle appartenait aussi un petit fragment d'auréole.

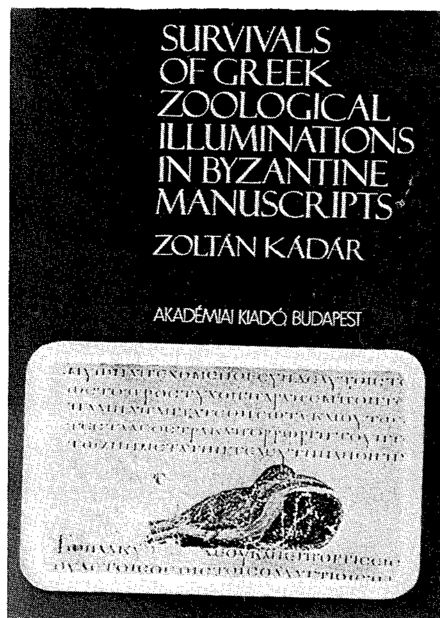
C'est ainsi que ces nouveaux détails nous ont convaincu que sous le tableau des donateurs il y en avait un autre qui comportait deux figures en pied, probablement l'une masculine, l'autre féminine, vêtues de l'ornat impérial. Quand il s'agit de la représentation de personnages régnants ce n'est pas le seul cas de trouver les couches de peintures superposées sans un crépi nouveau. Le même procédé a été observé à Dečani et à Gračanica. Par une analyse plus poussée du tableau de Ravanica l'on a constaté ainsi que l'auréole qui est aujourd'hui visible n'appartenait pas au prince Lazar, de même que la couronne à large cercle. A cette figure au-dessous de celle de Lazar appartenait aussi la légende „saint".

Malgré le fait que nous n'ayons pas de données décisives sur l'identité des deux personnages saints, représentés en ornat impérial, écartés sensiblement d'un de l'autre, où la figure de gauche est masculine et celle de droite féminine, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un tableau représentant les saints Constantin et Hélène. Le champ vide entre les deux était probablement rempli par la croix du Calvaire qu'ils soutiennent tous deux.

C'est ainsi que des détails qui paraissaient insignifiants nous ont fait faire des découvertes qui ont tout expliqué. Le hasard a voulu que le sens iconographique de ces détails apparus, ayant appartenu au tableau peint sous le tableau des donateurs, coïncidait avec les attributs que le prince Lazar reçut par sa canonisation ultérieure et la création de son culte.



Књиге



Zoltan Kadar

Survivals of Greek Zoological Illumination in Byzantine Manuscripts

Akadémiai Kiadó

Budapest 1978

[Ch. Walter, Révue des Etudes Byzantines 37 (1979),

J. Lafontaine-Dosogne, Byzantinische Zeitschrift 74 (1981),

А. В. Чернецов, *Советская археология* 3 (1980)]

са 232 црно-беле и 10 табли у боји

Золтан Кадар је познат мађарски византолог. Спада у ону ретку и драгоцену врсту историчара уметности интердисциплинарног опредељења, о чему сведоче и његове досад објављене књиге — Pannonia órkereszteny emlekeinek ikonográfiája (Иконографија ранохришћанских споменика Паноније), Budapest 1939; Kleinasiatische-syrischen Kulten zur Römerzeit in Ungarn, Leiden 1962. Студије је објављивао у Актима међународних конгреса византологије и ранохришћанске археологије, сакупљајући више пута синтетички резултате византологије и хришћанске археологије у Мађарској, а бавио се и познатим Porta Speziosa у Острогону (Esztergom) и фрескама у Фелдебреу (Feldebrö). Сарађује у Reallexicon zur byzantinischen Kunst (Dacia, Pannonia, Bulgaria, итд.), а највише је проучавао управо зоолошке проблеме у византијским рукописима, пишући у Acta Biologica Debrecina и у Acta Classica Universitatis Scientium Debreciensis.

Као што и сам аутор истиче, књига је посвећена више историји науке него историји уметности, те ће стога мој осврт дотицати само ову потоњу област и односиће се само на тај део књиге. Назив дела прецизно одређује садржину: Остаци грчких зоолошких илустрација у византијским рукописима (Кадар припрема књигу о римским зоолошким илустрацијама у средњовековном наслеђу). Садржина је подељена на четири дела; у првом поглављу представљена је историја проблема (11—33), у другом, поједини рукописи са зоолошким илустрацијама (37—109), у трећем, античке зоолошке илустрације према монументалном и минијатурном сликарству (113—129) и, у четвртом, место ових илустрација у историји зоологије (133—135). Кадар сматра да се античка зоолошка илустрација зачела са Аристотелом односно његовим цртежима (дијаграмима) којима је допуњавао своја предавања студентима о животињама. Неки Аристотелови зоолошки списи — од којих су најважнији сада изгубљени Anatomiae и Historia Animalium — били су, такође, допуњени цртежима, који су на различите начине илустравали основну идеју дату у тексту. Различити ступњеви верности цртежа природи и њихова исцрпност изискивали су и богату терминологију, па се тако цртеж гениталија зове ὑπογραφή, размножавања полипа σχῆμα, што је у нормалној употреби термин за обележавање геометријских тела, али такође и за преглед порока и врлина. У Никомаховој етици исти преглед се назива διαγραφή, како се обично зову и анатомски цртежи. По наводима у мањим Аристотеловим списима, јасно је да су неки од цртежа животиња били изузетно прецизни и научно корисни. Кадар закључује „. . . утолико сложенији проблем и за историчара науке и уметности лежи у одређивању да ли има или нема било животињских цртежа било анатомских представа међу илустрованим византијским рукописима разних античких зоолошких расправа, за чије би се архетипове могло рећи да потичу од Аристотела или школе коју је основао".

Стилска анализа је један од приступа у оваквом раду, и она би морала да крене од разматрања стилских опредељења самог Аристотела, о чему је раније било речи. Други приступ се заснива првенствено на проучавању Аристотелових текстова. Ако претпоставимо да у византијским копијама античких списа не можемо наћи минијатуре за које нема тачно одговарајућег текста, већ само кратак помен, док у Аристотеловим радовима (а пре свега у деловима Anatomiae) можемо да издвојимо одговарајући детаљан опис, онда можемо бити сасвим сигурни да је архетип те минијатуре извео Аристотел или је то учињено у перипатетичкој школи.

Нисам у стању да оценим колико је оправдано схватање да је зоолошка (научна) илустрација у антици морала потећи баш од Аристотела, и да ли је постојао неки други научни извор ове врсте цртежа у антици. Изузетне таксономичке вредности поседују, рецимо, коњи на Александровом мозаику у Напуљу (римска копија хеленистичког оригинала из око 331 пре н. е.), као и многи други жанрови хеленистичког мозаика који садрже зоолошке мотиве: мртве природе са животињама, нилски пејзажи, сцене лова и борби са животињама, итд. Известан број оваквих оригиналних представа настао је, свакако, посматрањем природе, што их чини изузетно вредним за зоолошка проучавања. (Вајцманово је становиште да су антички мозаичари, цртајући нилске пејзаже или виваријуме, посезали најчешће за античким рукописном минијатуром.)

Кадар је, наравно, своје интересовање усмерио превасходно на појединачне рукописе. Најстарије дело једног античког фармаколога до нас приспело са минијатурама јесте византијска копија из X века Никандрових (II век пре н. е.) Θηριακά и Ἀλεξιφάρμακα (Cod. Par. suppl. gr. 247) из Народне библиотеке у Паризу, док су Еутекниосови коментари Никандрове Θηριακά из три друга рукописа (Cod. N. Y. Morg. M. 652, Cod. Vat. Chis. F. VII. 159, Cod. Bonon. Bibl. Univ. gr. 3632). Компарацијом Никандровог кодекса из Париза са Еутекниосовим коментарима Никандра у другим рукописима, Кадар установљује да је први супериорнији како уметнички тако и научно. Увођење људске фигуре у научну илустрацију (у париском Никандровом рукопису, док их у Еутекниосовим коментарима нема) датира — за разлику од Вајцмана, који то приписује македонској ренесанси — у III столеће, у време када је и Тертулијан, држећи у рукама Никандров кодекс, записао у свом спису Scorpiace: „Magnum de modice malum scorpio terra suppurat. Tot venena quot et genera, tot pernices quot et species, tot dolores quot et colores. Nicander scribit et pingit". Тертулијан је, наиме, сматрао Никандра аутором и текста и минијатура.

Списи Педанија Диоскурида из Аназарбе (I век н. е.) чине најпознатије и најутицајније природњачко дело у византијској култури. Кадар анализира само илустрације друге књиге (Περί ζώων παντοίων) његовог главног дела, Περί ὕλες ἰατρικῆς, које се налазе у два претходно поменута рукописа — њујоршком и ватиканском — као и у Cod. Vat. gr.

284. У том делу се говори о лековима животињског порекла, уз илустрације животиња, највећим делом сисара и гмизаваца. Диоскуридово или псеудо-Доискуридово дело су и два мања списа, Περὶ δηλητηρίων φαρμάκων и Περὶ ἰοβόλων ζώων, са сасвим ограниченим бројем минијатура; први је сачуван у њујоршком и Vat. gr. 284 рукопису, а други само у њујоршком. Уз групу Диоскуридових мањих списа Кадар анализира и илустрације Филуменовог списа Περὶ ἰοβόλων ζώων καὶ ἐν αὐτοῖς βοηθημάτων, из Vat. gr. 284. Предмет посебног разматрања су и минијатура проналаска мандрагоре из Dioscorides-а Constantinopolitanus-а и минијатуре корала (ἐν ἁλύαδρις) из малог списа, Περὶ βοτάνων, сачувана у бечком *Диоскуриду*, Vat. Chis. 53. F. VII. 159, и болоњском *Диоскуриду*.

Диоскуридов савременик Дионисије, аутор је дела Ὀρνιθιακά, које је парафразирао непознати писац, а сачувано је у бечком Диоскуриду и Vat. Chis. F. VII. 159. Изузетно лепе минијатуре, посебно у бечком рукопису, Кадар повезује с прототиповима из касног хеленистичког раздобља, можда створеним и у перипатетичкој школи. Занимљиво је да највећи број слика представља обичне птице док су егзотичне сасвим ретке.

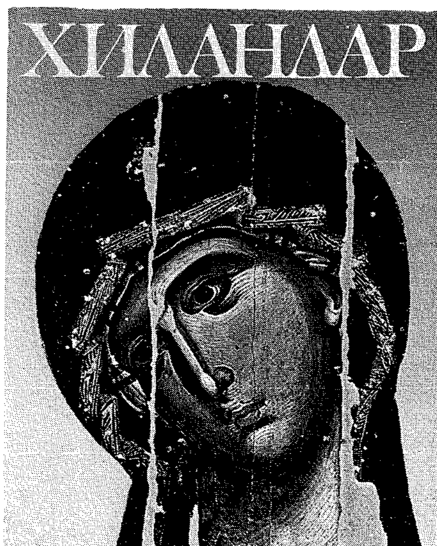
Дидактичка поема псеудо-Опиана, Κυνηγετικά, посвећена римском цару Каракали и његовој мајци Јулији Домни, 215—217, илустрована је у два византијска рукописа — Cod. Ven. Marc. 2. 479 и Cod. Par. gr. 2736. Зоолошки значај ових минијатура — поред митолошког, који је неоспорно огроман (Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951), лежи у јединственим сценама из друштвеног, породичног и сексуалног живота животиња, за разлику од статичних представа у другим рукописима, заснованих исто тако на касноантичким, мада понекад и измењеним моделима. Неки други митолошки и популарно-научни списи, као што је *Физиолої*, остали су, због свог ненаучног карактера, ван домашаја књиге, мада су, у извесном броју случајева, митолошки призори са животињама можда имали и заједничке архетипове са другим зоолошким илустрацијама.

Анализирајући везе између зоолошких минијатура и касноантичке и рановизантијске монументалне уметности, Кадар, са одличном обавештеношћу, износи запажања о многобројним грчко-римским и византијским подним мозаицима, претежно малоазијским и северноафричким, који у оквиру представа лова, борби животиња, пољских радова, митолошких сцена садрже зоолошке елементе. Овакво поређење може допринети само посредном закључивању и хронолошко-стилском одређивању минијатура и њихових модела, с обзиром на то да мозаичке композиције наведених жанрова нису служиле као узор творцима зоолошких представа у минијатури. Везе са оновременим византијским минијатурним сликарством зависе и од степена доследности у преношењу античког или равновизантијског узора. Тако је, на пример, у једном од најлепших зоолошких рукописа, Cod. N. Y. Morg. M. 652, из X века, касноантички модел врло верно пренесен. Но, ни те минијатуре нису биле доцније поштеђене преиначавања, па је тако арапски илуминатор великом броју животиња додао мушке гениталије.

Кадровим оценама о илустрацијама појединих рукописа можда недостаје веће непосредно познавање појединих рукописа, што су приметили и други приказивачи ове књиге, који су навели и врло одређене омашке и пропусте. Аутор се овде највећим делом ослонио на резултате Вајцмана (пре свега, на његово дело Ancient Book Illumination, Cambridge, Massachusetts, 1959). У свом избору рукописа Кадар се определио за потпуна дела која садрже низове илустрација, а у анализама минијатура појединих кодекса недостају назнаке о другим примерцима истих текстова, слабије илустрованих, или без илустрација, будући да су оне биле посвећене зоолошкој систематизацији. Исто тако је већ примећено да, поред многих штампарских грешака, поједине слике нису заступљене у тексту. Понегде се уочава недостатак напомена, мада су постојеће углавном веома исцрпне.

Књига Золтана Кадара је важно и велико дело, најобимније међу радовима посвећеним овом проблему у Византији. У њему је сакупљен највећи број зоолошких византијских илустрација на једном месту, а то није и његова најмања заслуга. Ту су обједињени дугогодишња истраживања и важни нови резултати проучавања овог најбољег познаваоца зоолошких тема у византијској уметности. За ту врсту истраживања ово ће свакако бити један од основних приручника, како због потпуности анализа и резултата, тако и због изузетне обавештености о сваком појединому проблему и исцрпне библиографије. То је значајан корак у разумевању улоге византијске зоологије и њене премоћи над тадашњом западном науком, која тек крајем XV столећа у Италији добија први латински превод, editio princeps Aldina, Аристотеловог зоолошког опуса. Однос према средњовековној исламској науци јаснији је када се има на уму велики утицај на исламске научне минијатуре (K. Weitzmann, Greek Sources of Islamic Scientific Illustration, Studies in Classical and Byzantintine Manuscript Illumination, Chicago—London 1971, 176—223). И средњовековна српска медицина једним је делом уско повезана с византијском. Краљ Милутин је био ктитор болнице у манастиру Јована Претече у Петри у Цариграду, која је током два века чинила средиште научног живота престонице. У манастиру се у XV веку чувао Dioscorides Constantinopolitanus, а у исто то време — ту су настала и два његова преписа — Cod, Vat. Chis. 159. F. VII. 53 и Cod. Bonon. Bibl. Univ. gr. 3632. Да су се, почетком XV столећа, међу малобројним студентима ту образовали и будући српски лекари, сведочи један запис у оксфордском Ms. Barocci 87, који помиње и „βρανὰν τὸν τοῦ πρωτομαστόρου ἰατρὸν“, наиме, „Брана, сина протомајстора (архитекте), лекара“ [М. Марковић, Грчке инскрипције на Ms. Barocci 84 (тачно је 87!), fol. 33, *Музеји* 7 (1952), 73]. Године 1406. књигу Dioscorides Constantinopolitanus је ту повезао Натанаило, Србин, монах и болничар, који се на књизи потписао (Реља Катић, Медицина код Срба у средњем веку, Београд 1958, 170).

Срђан Ђурић



Д. Богдановић
В. Ј. Ђурић
Д. Медаковић

Хиландар,

Београд 1978

88 страна текста
152 фотографије у боји
31 црно бела фотографија
2 мапе и 3 плана
библиографија и 4 индекса

Наша литература о манастиру Хиландару није ни мала обимом ни једнострана у тематици. Њени почеци везани су за XIX век, али је јачом струјом потекла у последње три деценије, пружајући ученом свету не само документе и описе старина већ и студије о разним видовима живота и стварања у манастиру. У тој литератури недостајали су погледи на историју Хиландара у целини. С изузетком књижице Саве Хиландарца из 1894. године неколико, срећом добрих, енциклопедијских чланака и понеког узгредног осврта у студијама посвећеним посебним темама, у тој литератури није било текста из кога би заинтересовани читалац или стручњак стекао представу о дугој, вишевековној историји Хиландара. Само онај ко је био добро упознат са специјалистичком литературом могао је преко своје индивидуалне реконструкције дочарати слику развоја манастира.

У таквој ситуацији појава књиге која говори о Хиландару од његових почетака до XIX века, представља у пуном смислу речи догађај који оставља трага у културном животу. Издање „Југословенске ревије“ и „Вука Караџића“ намењено је првенствено обавештавању широког круга читалаца. То се опажа, пре свега, по обиму књиге и начину изла-

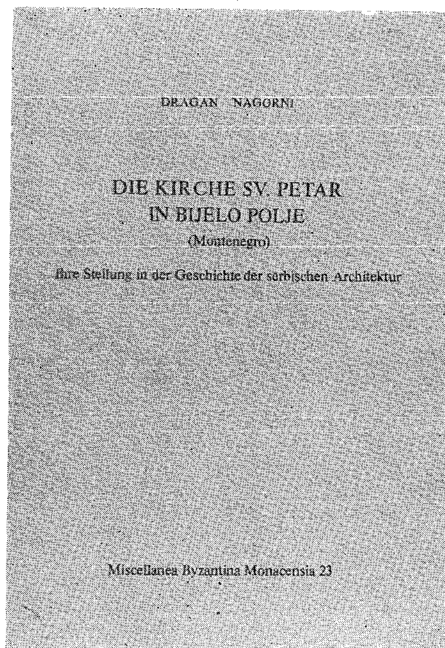
гања који је с тим обимом усклађен, а затим и по врло уздржаном али практичном апарату (две историјске карте пробрана библиографија, изванредни индекси). Основну информативну функцију ова књига ће извршити на магистралан начин. За то јамче прегледно компоновани и лепо написани текстови о епохама историје Хиландара, уоквирени кратким прегледом историје и уређења Свете Горе, на једној, и скицом о истраживањима у Хиландару, на другој страни. Успеху у остваривању те функције књиге допринеће неоспорно и раскошан илустративни материјал (аутор фотографије Миодраг Ђорђевић), зналачки одабран и одлично репродукован, који ће манастир и његове ризнице дословно приближити модерном читаоцу, навикнутом да и прошли свет као и садашњи упознаје првенствено очима.

Књига, међутим, далеко надмашује ту основну функцију и то је разлог што се овде њоме бавимо. Већ сада се може рећи да она и поред свога скромног обима и једноставног апарата обележава прекретницу и у нашој научној литератури о Хиландару и српским везама са Светом Гором. То се десило захваљујући околности што су сва три аутора: Димитрије Богдановић, Војислав Ј. Ђурић и Дејан Медаковић, истраживачи који имају за собом многе године плодног рада на проучавању Хиландара, његове историје, уметности и литературе, сваки у својој научној области. Они се нису задовољили тиме да резимирају и повежу у целину оно што је утврђено у специјалној литератури, већ су, сваки у своме домену, ослањајући се на истраживачка искуства и резултате, откривали непознато, уочавали и повлачили опште развојне линије, утврђивали битне карактеристике појединих епоха. Захваљујући томе, њихови сажети текстови представљају стварне синтезе, отворене за проверавање, допуњавања и ревизију. Ретко и изузетно ће тражити исправку, јер су сва три аутора врло брижљиво обрађивала појединости и своја излагања заснивали на поузданим и провереним подацима.

Нема могућности да се у оквирима кратког приказа покуша дочарати садржајно богатство књиге. Може се, међутим, оцртати њена структура и артикулација. У основи композиције лежи подела на три хронолошка хоризонта: средњи век, раније турско доба (XVI—XVII век) и касније турско доба (XVIII—XIX век). Границе међу овим периодима су широке и засноване делом на променама у општим условима, а делом на променама у положају Свете Горе и Хиландара. Тежиште излагања је на средњовековном периоду, који је добио више простора него оба каснија периода заједно. То је и разумљиво, јер је у време средњовековне српске државе Хиландар био на врхунцу свога развоја и најпотпуније је извршавао своју мисију. Уопштавајући слику развоја до крајњих граница, могло би се рећи да средњи век представља доба стварања, а период турске власти доба чувања оног што је раније створено.

Сваки период је даље подељен на излагање о историји у ужем смислу речи, затим писмености и књижевности и ликовним уметностима. Према крају се излагање постепено сужава, јер су неке активности сасвим усахнуле. Хиландар представља, са још неколико светогорских и других манастира, право чудо по трајности у балканским условима. Али, управо због тог јединственог континуитета, манастир је припадао и свету средњовековних преписивача књига и свету масовних новина, као што данас припада свету радија и телевизије. Упоредо с променама у великом свету, мењао се и прилагођавао живот манастира и његове духовне заједнице, чувајући ипак извесне константе које обезбеђују јединство тако различитих периода и толико међусобно удаљених генерација. Излагање у књизи је тако организовано да се те константе уочавају и јасно приказују. Уопште узев, слика о развоју манастира која се добија из ове књиге веома је упечатљива. Она је богата појединостима, али има видљиве опште развојне линије; у своме средишту она има континуитет манастирског развоја, али ипак јасно показује велике преломе и промене тржишта у делатности у манастиру, она дочарава сложеност и слојевитост живота и стварања, али истиче и оквире који обезбеђују јединство.

Сима Ћирковић



Dragan Nagorni

Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje

Miscellanea Byzantina Monacensia, Hft. 23

München 1978

Страна 380

96 табли илустрација

У студији Драгана Нагорног о цркви Светог Петра у Бијелом Пољу расправља се о етапама развоја и месту овог споменика у српској средњовековној архитектури. Како је на основу уклесаног натписа у линети западног портала познато, бјелопољска сакрална грађевина задужбина је хумског кнеза Стефана Мирослава, сина Завидиног, а подигнута је пре 1199. године. Архитектонски организам ове грађевине је врло сложен, а њена историја у појединим етапама сасвим нејасна; то је наметало потребу свеобухватне обраде споменика, чега се прихватио писац наведене монографије. Да би се разумеле могућности којима је Нагорни располагао при заснивању своје студије, треба на самом почетку истаћи да јој је претходило темељно испитивање Петрове цркве, које су извели Радивоје Љубинковић, Иван Здравковић и Јован Нешковић. Своје налазе они су објавили, док су тадашњи најбитнији резултати исказани у интерпретацији споменика до које је путем рестаурације дошао Јован Нешковић. Иван Здравковић је, поред тога, Нагорном ставио на располагање — како је у уводу монографије истакнуто — своју документацију о споменику и истраживањима вршеним од 1955. до 1957. године и документацију о разговорима око његове обнове. Тако се Нагорни темељно обавестио о споменику и радовима на њему.

Целокупну материју Нагорни је поделио на два основна дела у оквиру којих је даље разврставао грађу по темама. У првом делу расправља о историји Светог Петра осврћући се на изворе који се на њега односе. Иако је поново подробно претресао време издавања даровних и других повеља, остао је при аргументима и датумима које је у вези с њима Љубинковић предложио (*Хумско-епархијско властелинство и црква Светог Петра у Бијелом Пољу*, Старинар н. с., 1959, 97—123). У овом одељку Нагорни је опширно говорио и о приликама у суседним областима. Појачано деловање богумила у Босни знатно је ослабило утицај католичке цркве у тим крајевима, а ту околност Нагорни истиче стога што сматра да се у премештању православне епископске столице из Стона у манастир на Лиму огледа тадашње јачање православне цркве и почетак њене превласти у Хуму. Он, наиме, у самом избору патрона види наговештај да је Црква Светог Петра била у прво време католичка, а доцнију промену патрона сматра последицом њене предаје православнима. Треба, међутим, нагласити да се тек од времена издавања Милутинове повеље хумској епископији, као патрони бјелопољске цркве помињу оба апостола, Петар и Павле, или се она називала само црква Светих Апостола.

Највећи део свога рада Нагорни је посветио архитектури цркве (од 63 до 313 стране). У седам поглавља о тој теми—од којих је већину даље рашчланио на уже области — обухватио је историографију, изложио опште податке о грађевини пре последњих рестаураторских радова и резултате истраживања вршених од 1955. до 1957. године, документујући их подробним описом свих затечених и откривених просторних делова. У наставку је говорио о етапама грађења споменика, изложио расправу наших угледних научника о

обнови цркве (А. Дерока, Ђ. Бошковића, С. Радојчића, Ц. Фисковића), и објаснио начела заступљена при њеном рестаурисању од 1961. до 1962. године. У последњем, седмом поглављу (СТИЛСКЕ АНАЛИЗЕ И ДАТОВАЊЕ), изложио је исходе својих проучавања. Иако описи грађевине не теку увек разложним редом, Нагорни је у кључном, седмом поглављу успешно систематизовао грађу у одговарајуће целине: 1. СТАРИЈИ ТЕМЕЉИ ИСПОД ЦРКВЕНОГ КОМПЛЕКСА, 2. ГЛАВНИ ДЕО ЦРКВЕ (Историјске основе, Апсида, Попречни брод, Латерна, Западна фасада, О ктитору главног дела цркве), 3. ДВОЈНЕ КУЛЕ СА НАРТЕКСОМ и 4. КАПЕЛЕ. Обиљу података о архитектури споменика Нагорни је прикључио многе податке из других области (палеографска обележја натписа или костиме насликаних историјских личности) и тиме знатно допринео исцрпности своје студије. Закључци Нагорног о развоју цркве и њеном просторном облику у појединим етапама разликују се од мишљења претходних истраживача.

Нагорни је успешно реконструисао најстарију грађевину, нађену испод темеља постојећег средњовековног здања. Било је познато да је она била једнобродна, са апсидом споља правоугаоном. Нагорни је допунио цртеж њене основице наслутивши, по остацима откривеним на западној страни, пространу припрату с бочним одељењима за које претпоставља да су пастофорије. На основу свега тога сматра да грађевина потиче из рановизантијске епохе. Главни део постојеће цркве, по претпоставци Нагорног изграђен је пре Мирослављевог времена, док Мирославу приписује припрату с кулама и монументалним порталом.

Претпоставка Нагорног о схеми основе најстарије грађевине изгледа убедљива, а са замишљеним пастофоријама одговара и предложено датовање у рановизантијску епоху. Ипак, резерву према том закључку намеће околност што у току археолошких ископавања нису нађени материјални остаци из одговарајуће епохе, иако се уз рановизантијске цркве, готово по правилу, откривају истодобни делови архитектонске секундарне пластике или покретни налази. Ту су, напротив, нађени камени комади с ранороманичким клесаним украсом, које научници, а и Нагорни, доводе у везу са главним делом постојеће цркве (мада се не може искључити могућност да су припадали старијој грађевини нађеној уз темеље садашње).

У кључном питању хронологије Нагорни је усвојио Нешковићево мишљење да главни део цркве, са олтарском преградом, претходи Мирослављевом времену. Нешковић не одређује време настанка старијег дела, већ само запажа да је подигнут у духу предроманичке архитектуре (*Конзерваторско-рестаураторски радови на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963, 97—110), док је Нагорни одређенији датујући га у крај XI или почетак XII века. То датовање је поткрепио аналогијама са ранороманичких цркава, где налази нарочито бројне паралеле са бјелопољском олтарском преградом. На основу свега помишља да би то могла бити задужбина Мирослављевог оца кнеза Завиде. У неким родословима и летописима Завида се, заиста, наводи као ктитор те цркве, а тако је забележено и крајем прошлог века на основу локалног предања. Пошто је у тим писаним делима Завида погрешно сматран Немањиним братом, а брат, али Мирослав, одиста дао саградити цркву Светог Петра, сматрало се да је Завиди — чије је име наведено у натпису на порталу испред Степана Мирослава — приписано ктиторство због погрешног читања тог натписа.

Међу осталим питањима која Нагорни на нов начин тумачи, најбитнија је његова замисао о првобитним облицима цркве и месту монументалног Мирослављевог портала, јер она се разликује од мишљења свих претходних истраживача ове грађевине. Нагорни, наиме, сматра да је развој спољњег облика главног дела цркве имао обрнут редослед и мисли да је ту у прво време кров био једноставан, двоводан, с малим нагибом, а да је тек у другој етапи постао двостепен. За такву реконструкцију првобитног облика грађевине пресудна је за Нагорног чињеница што слеме крова — одређено у току последње рестаурације на основу сигурних трагова тог двостепеног облика — делом затвара првобитне прозоре на постољу кубета. Допунски ослонац за ту мисао Нагорни је тражио у познатим облицима ранороманичких цркава. Међутим, те паралеле најчешће нису поуздане, јер су се кровне површине и ту мењале. Нагорни, поред тога, мисли да је на једнобродним црквама спољни облик с двостепеним кровом непознат у истодобној сакралној архитектури подручја, а пошто сматра да је он постао уобичајен на рашким црквама у време Уроша I — за шта узима пример Сопоћана — извео је закључак да је Свети Петар преобликован у том духу после премештања епископске столице из Стона у овај манастир. Двостепене кровне површине постоје, међутим, већ на ранороманичким једнобродним црквама у Приморју, а како су показала недавна проучавања Светог Ђорђа у Будимљи, и та је црква у прво време, то јест крајем XII века, имала двостепен подужни кров, односно крстолик горњи појас. Поред тога, на рашким црквама је, вероватно, знатно пре Сопоћана — изгледа, већ на милешевском храму, како је претпоставио Војислав Ђурић — образован спољни облик сличан оном на базиликама. Из свега изложеног проистиче да Нагорни има најчвршћи ослонац за своју реконструкцију развоја споменика у чињеници да двостепене кровне површине на његовом подужном телу затварају делом прозоре на постољу куполе. Ту појединост је Нешковић већ раније истакао сматрајући да су доњи делови тих прозора били зазидани на самом почетку и да је њихов низак подпрозорник последица градитељске омашке. Његова претпоставка, истина, не пружа задовољавајуће објашњење, али није усамљен случај да се не налазе прави одговори на сва питања која покреће један сложен споменик. Упркос томе, морају бити усвојени налази истраживача да су подужни зидови на сводовима, којима је образован лажни средњи брод, као и онај управни на трансепту, зидарски добро повезани, а пошто је овај последњи поуздано првобитан, произлази да су исправни закључци Љубинковића, Здравковића и Нешковића о првобитном спољњем облику цркве. Треба истаћи да су они нашли и траг једног двоводног крова, али су се без двоумљења сагласили да је он познији.

Друга битна новина пишчевог виђења Светог Петра односи се на првобитан изглед и место Мирослављевог портала, а тиме и на изглед западног здања цркве. Већ раније је Бошковић помишљао да је Мирослављев портал могао имати троугаони забат у горњем појасу. Ову мисао Нагорни даље развија истичући појединост да су крајње усправне ивице портала у горњем делу косо засечене, што би имало оправдања ако би се ту ослањао троугаони тимпан над архиволтама. Та му опаска омогућује да реконструише његову целину и да покаже да такав портал није могао стајати на западној фасади првобитне грађевине стога што би врхом тимпана затварао прозор у горњем појасу. Не би, поготово, могао стати испод свода припрате. Тај налаз је обавезао Нагорног да тражи ново место великом порталу и он га је нашао, у првој етапи, на западној фасади припрате, а у другој — на западном прочељу ексонартекса.

Замисао Нагорног о првобитној целини Мирослављевог портала изгледа врло разложна, али она намеће тражење његовог првобитног положаја на западном зиду припрате, а то је у супротности са ранијим тумачењем развоја овог дела цркве. Као што је познато, претпостављало се да је између кула био, најпре, трем засвођен полуобличастим сводом, а да је припрата — изградњом зида у равни западног прочеља кула — образована доцније, али свакако већ у XIII веку, јер су пре сликања фресака, двадесетих година XIV столећа, постојала два бочна улаза, зазидана доцније да би се сместиле сликане представе. Не усвајајући изложени редослед, Нагорни мисли да је ту постојао, у прво време, западни зид припрате и да је на његовој спољној страни стајао не само монументални Мирослављев портал већ и слепе аркаде у поткровљу, премештене доцније, у време Уроша I, у средњи травеј наоса, где су укључене у украс образованих бочних ниша. Од претпостављене фасаде сачуван је, по Нагорном, само доњи део — до висине где се прекида зидарска веза између зидова припрате и кула и где почиње кривина великог свода.

Претпоставка Нагорног о првобитном украсу западне фасаде изгледа могућа, јер мале слепе аркаде, уграђене у подножје јужне нише, одиста потичу са неке фасаде. Судећи по усецима за лежиште налегле аркаде и по косо оклесаном углу, оне су биле у низу испод косине троугаоног забата, али су, такође, могле стајати и на фасади трема између кула, уколико нису донете са неке друге порушене грађевине. Друге велике аркаде, од којих су образоване нише у средњем травеју, нису могле стајати на истој фасади, а Нагорни ипак одбацује Нешковићеву претпоставку да су клесане за место на које су уграђене; мисли, погрешно, да су ту доспеле заједно са малим аркадама у време прераде припрате. Нагорни, изгледа, није приметио да су мале слепе аркаде накнадно укључене у јужну нишу, и то после делимичног оштећења и подизања архиволте те нише на већу висину, у време заме-

не једног њеног дела комадима грубо исклесаним од седре. Могле су мале слепе аркаде ту доспети — ако су потицале са прочеља првобитног трема — у турско време, када је порушен забат фасаде припрате. Њихов садашњи положај, према томе, не може бити Нагорном аргумент за предложену хронологију грађења. Није, најзад, за то добар ослонац ни податак да се прочеље кула зидарски не повезује са зидом подигнутим изнад великог свода, јер је исти случај са горњим делом прочеља на Светом Николи у Куршумлији, што сведочи да је у питању уобичајен градитељски поступак. За утврђивање редоследа грађења тог дела Светог Петра битни су ослонци тог свода, а они су зидани заједно с кулама, што је непобитан доказ да су у питању истодобне конструкције. Реконструкција могућег ранијег изгледа тог дела западне фасаде је, исто тако, у највећој мери зависна од тог свода, а на његовом челу — како је недавном провером утврђено — нема наговештаја да је нешто презиђивано нити да је уз њега била уграђена нека камена конструкција попут Мирослављевог портала. Тако ни ти материјални подаци не говоре у прилог претпоставке Нагорног о првобитном положају Мирослављевог портала на западном прочељу припрате.

Размишљања Нагорног о познијем изгледу западног дела цркве са егзонартексом заснивају се на сликаном моделу и на извесним археолошким остацима нађеним на западној страни. У питању су темељи, који делом залазе под темеље јужне куле, и у питању је прецизно сложен камени плочник, који се налази на око 60 cm испод тла; већ је Љубинковић помишљао да су они могли припадати спољној припрати. У размишљању Љубинковићевом о егзонартексу настала је, међутим, пометња. У погледу зидова нађених западно од припрате помишљао је да су можда припадали спољној припрати, иако делом залазе под темеље јужне куле, док на приложеној основи цркве, где су обележене етапе грађења, те зидове тумачи као најстарије у бјелопољској споменичкој целини. Ни Нешковић — којем су ти археолошки остаци били добро познати, јер је у истраживањима и сам учествовао — није у њима видео доказе да је постојала спољна припрата; сматрао је да ти остаци потичу из најстаријег раздобља. То је, уосталом, Нагорни и усвојио, али је мислио да је њихов горњи део касније настао, за шта нема археолошких доказа.

Други ослонац за своју реконструкцију Нагорни налази у сликаном моделу цркве у ктиторовим рукама, на којем он између кула види егзонартекс с монументалним порталом. Као што је познато, на моделу је приказан наос крстолике спољашњости, а такав облик потврдили су материјални подаци. Није исти случај с куполом, где су на сликаном моделу уз њено постоље приказани троугаони тимпани, чији остаци нису нађени. Ову чињеницу, истина, Нагорни не усваја и мисли да су ти тимпани ипак постојали. Разлика у односу на стварни изглед цркве далеко је већа код припрате, где је западни зид приказан знатно испред кула, због чега су Љубинковић и извесни истраживачи пре њега помишљали да је ту постојала спољна припрата. На сликаној фасади тог здања приказани су у врху троугаоног тимпана прозор и недовољно јасни бочни украси, а у доњем појасу се види портал, од којег се распознаје, испод лука, правоугаони отвор и десни стуб с капителом, тордираним стаблом и базом. Пошто је главни део цркве приказан са крстоликим горњим појасом, за који Нагорни мисли да потиче из Урошева доба, он је извео закључак да је приказана просторна целина с претпостављеним егзонартексом постојала, такође, у то време. Ако би се та мисао усвојила требало би у време од шесте деценије XIII века — када је, по Нагорном споменик тако изгледао — до познатог стања почетком XIV столећа, сместити још три фазе грађења и за њих наћи разложно оправдање. Остало би, исто тако, нејасно ко је представљен ктитор тог целог црквеног здања. Пошто, међутим, археолошки налази нису пружили доказе да је постојала спољна припрата, сликани модел би требало другачије протумачити.

Нагорни је приметио да је сликар настојао да цркву прикаже у перспективи тиме што је једну страну кровних површина истакао тамнијом и дебљом линијом, док је кулу која је ближе гледаоцу насликао већом. Није, међутим, уочио да је сликар померао тачку посматрања. Кровови главног дела цркве и део западне фасаде између кула изгледају као да је црква гледана са југозапада, док су куле приказане у положају који би имале да су посматране са југоистока, због чега је и дошло до несагласности између стварног и насликаног положаја кула према западном прочељу. Зато на насликаном западном здању треба видети део фасаде између кула у истој равни с кулама. На први поглед није јасно да ли је ту приказана западна фасада припрате или претходног трема, јер лук насликан изнад стуба изгледа као архиволта портала, али се може протумачити и као велики свод између кула. У првом случају, Мирослављев портал био би на фасади припрате где — како је напред показано — није могао стајати; остаје, дакле, само друга могућност — да је ту приказан првобитан трем с Мирослављевим порталом на западном зиду наоса. На моделу би тада био приказан изглед храма из времена које је претходило сликању фресака и затварању трема између кула, што је једино одговарало приказивању Мирослављеве задужбине у ктиторској композицији. Таквим тумачењем насликаног модела усагласиле би се све познате чињенице о споменику. Наиме, велики Мирослављев портал, ако није стајао на фасади припрате, уопште не би ни могао имати други положај сем оног који је добио у току последње рестаурације: а то је на западном зиду наоса. Насликани модел је морао одражавати стварни распоред основних делова грађевине. Овај закључак, уједно, мења слику о првобитној целини портала, јер подразумева да претпостављени горњи део, у виду троугаоног тимпана, портал никад није ни имао, иако је највероватније био предвиђен. Познати су и други примери уграђивања незавршених камених оквира у прозоре и портале, као што је то случај у далеко раскошнијој Богородичиној цркви у Студеници; исти се поступак, према томе, може претпоставити и у скромнијој бјелопољској сакралној грађевини.

Међу осталим питањима која Нагорни разматра, два од њих обавезују на осврт. Односе се на изглед и положај олтарске преграде и просторни облик дозиданих параклиса. Параклисе Нагорни различито датује: јужни после 1321. године, а северни од 1324. до 1331. године; за њихов спољни изглед предлаже две могућности; са засвођеним горњим делом и једноставним кровом или са куполом, за шта је нашао аналогије у параклисима других рашких цркава. Ова се последња претпоставка, међутим, мора искључити, јер у обе капеле недостају одговарајућа одељења квадратне основе, а из претходне варијанте не могу се усвојити предложене кровне површине. Пошто су двостепени кровови на наосу замењени у време доградње параклиса једноставнијим двоводним, о чему је напред било речи, произлази да ни једноводан кров на параклисима није стајао на месту где га Нагорни смешта, већ знатно више.

Олтарска преграда и њен клесани украс у највећој мери су узимани као ослонац за датовање главног дела цркве у ранороманичку епоху, иако је она могла потицати, као што је речено, из старијег храма нађеног у темељима, а могла је бити донета и из неке друге сакралне грађевине. Сам положај преграде мање може да утиче на опште закључке о споменику, али пошто је битан за литургички програм храма, Нагорни му је посветио пажњу. Усвојио је Нешковићеву реконструкцију облика преграде и за, прву етапу, положај уз олтарску апсиду где ју је Нешковић сместио (*Стари камени иконостас цркве Св. Петра у Бијелом Пољу*, Зборник заштите споменика културе, Београд 1968, 85—94), али мисли да је, доцније, за потребе катедрале хумских епископа, премештена уз источне пиластре. Ослонац за ту мисао Нагорни налази у нишама образованим у средњем травеју уз јужни и северни зид; приметио је, тачно, да су те нише биле повезане са олтарском преградом, јер су у њих биле смештене престоне иконе, а та је опаска условила претпоставку о доцнијем премештању преграде према средишту.

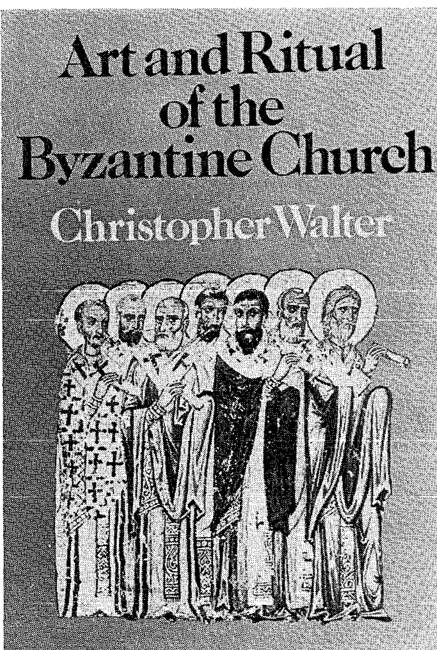
Изложену замисао би требало делимично исправити тиме што би се из Нешковићеве реконструкције првобитне целине олтарске преграде — коју је прихватио и Нагорни — искључили мали осмоугаони стубић (ширине 10 cm) и одговарајући капител, замишљени, иначе, испод троугаоног тимпана у средишту, јер су они преслаби за ношење тог дела преграде. Обрис абакуса тог капитела потпуно одговара урезаном цртежу на доњој страни конзоле у подножју архиволте бочних ниша, како је већ Љубинковић приметио, те га са стубићем треба сматрати делом некадашњег клесаног украса каменог оквира престоних икона. У ту целину — испод ниша, као носаче доње облоге — требало би сместити и мали квадратни ступчић са жлебовима за везивање камених плоча под правим углом, јер је у он сувише мален да би могао носити познате парапетне плоче олтарске преграде. Ако се ти комади искључе из целине преграде, а уврсти осмоугаони стубић ширине 17 cm, нађен у току археолошких ископавања и, уместо поменутог правоугаоног ступчића замисли

одговарајући јачи, укупна дужина би одговарала распону између источних пиластара, где је она, ако је уопште стајала у овој цркви, била од почетка.

У закључку овог разматрања неопходан је осврт на предложено датовање главног дела цркве и на замисао Нагорног о Мирослављевој задужбини. Како је наведено, Нагорни је припрату с кулама и монументални Мирослављев портал, датовао у исто време, док је главни део цркве датовао у крај XI или почетак XII века, помишљајући да би то могле бити задужбина Мирослављевог оца Завиде. Датовање припрате с кулама у Мирослављево време поткрепљује околност што је поред Нешковића и Нагорног до истог закључка дошла и Оливера Кандић проучавајући звонике уз српске средњовековне цркве. У њеном раду је то датовање поткрепљено анализом архитектонских облика звоника и истакнуто је да њихова архаичност говори да је посреди епоха првих Немањића. И поред сагласности троје истраживача у овом питању и нових доказа који би се могли додати анализи облика звоника и тиме поткрепити њихово датовање у крај XII века, остало је недовољно објашњено како је дошло до ктиторског натписа у којем се градња цркве приписује само Мирославу, а не помиње претходни ктитор, поготово ако је то био његов отац Завида. Исто тако, ниједан од ових испитивача није се упустио у расправу о представи модела у рукама кнеза Мирослава, на којем је приказано не само западно здање с кулама већ и главни део цркве. Та слика, међутим, наговештава да је Мирослав био ктитор целог представљеног храма. Тај закључак се може ускладити са тврђењем Нагорног да монументални Мирослављев портал није проистекао из оног градитељског програма коме припада главни део цркве, већ из исте замисли из које је проистекло дозидано западно здање, и то уз претпоставку да је временска разлика између грађења та два дела храма нешто мања од оне коју Нагорни предлаже, те да је главни део цркве подигнут у другој головини XII столећа, а не почетком тог века. У том случају, Мирослав би могао бити ктитор оба дела храма, а грађење кула с монументалним порталом могло је уследити после издавања даровне повеље Стефана Немањића манастиру, између 1196. и 1198. или 1199. године.

Приликом претресања питања расправљаних у књизи Драгана Нагорног, изречене су извесне примедбе поводом његове замисли о развоју и етапама грађења Светог Петра у Бијелом Пољу. Разлике у тумачењу споменика морају се, међутим, разумети, јер је посреди изузетно сложено здање, које покреће мноштво различитих питања; сва нису могла бити одједном разрешена. Извесна међу њима остаће, поред тога, и после темељних претходних истраживања и исцрпне студије Драгана Нагорног, још задуго отворена. Треба, исто тако, истаћи да је, не мала, заслуга писца приказане монографије што је — тражећи паралеле у широким областима рашке и приморске архитектуре и претресајући многа питања из историје — знатно проширио сазнања о нашој средњовековној уметничкој баштини и њеној историји изван наше средине.

Милка Чанак-Медић



Christopher Walter

Art and Ritual of the Byzantine Church
Variorum publications LTD

Лондон 1982, са предговором R. Cormack-а (XXI—XXIII) 249 страна, са 66 фотографија у црно-белој техници с посебно наведеном библиографијом (стр. 251—258) где су најчешће помињана дела обележена скраћеницама, и са четири индекса, који садрже опште појмове, имена личности и места, затим рукописе и иконографске појмове као и сликане епископе (стр. 259—279).

Кристофер Валтер је добро познат љубитељима византијске уметности по књизи посвећеној црквеним саборима и многим иконографским студијама. У овој последњој књизи он, међутим, расправља о савременим схватањима византијске уметности и о начинима проучавања њених видова и облика, поделивши већ у уводу (стр. 1—6) истраживаче на оне који се углавном занимају за проблеме стила, како неког уметника, тако и неке епохе, и на оне који откривају функционални и концептуални смисао ове уметности зависне од религије. И сам К. Валтер се сврстава међу ове друге истраживаче, сматрајући да су у византијској уметности естетске вредности дела биле подређене потребама култа и захтевима које је наметало преношење теолошких идеја ликовним језиком. Основни проблем којим се Валтер бави јесте управо језик знакова који византијска уметност изграђује вековима, при чему аутор користи изразито лингвистичке методе у својој семиолошкој анализи византијског сликарства. Истиче и значај оних научника који су припремили пут новим методама проучавајући настајање византијских облика уметничког изражавања на основи касноантичког наслеђа. Већ на првим страницама своје књиге Валтер објашњава суштину византијског схватања о односу цара и Христа, земаљског и небеског царства, као и улогу религије, цркве и уметности у византијском друштву, па истиче основне идеје које су владале у византијској уметности, као што су бесмртност и могућност достизања до Христа. Те и сличне идеје, типичне за византијско друштво, одредиле су и основне структуре византијског ликовног језика.

У првој глави, под насловом „Значење епископског костима" (стр. 7—34), Валтер разматра све делове епископске одеће, утврђује време појаве сваког појединачно на основу сачуваних текстова и ликовних докумената сакупљених на широком простору од Кападокије, Грузије и Русије до Балкана и грчких острва. Занимљиво је у том одељку запажање, на пример, да се епископ слика у сакосу од 1295, а засновано је на познавању портрета Николе Кавасиласа из цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Међутим, поткрале су се и неке омашке у навођењу примера и датума настанка појединих живописних целина, нпр., на стр. 22 фреске из Св. Апостола у Солуну су датоване у време око 1400, док је из наведене напомене (D. Muriki, *The Portraits of Theodor Studites in Byzantine Art*, JÖB 20, 1971, 264) очигледно да К. Валтер, у ствари, прихвата предложено датовање око 1320. Слично, на стр. 16, наводи се да је Сава I, оснивач Српске цркве, обучен у полиставрион у Студеници (1208—1209). Сава I је заиста у полиставриону, али у Краљевој цркви у Студеници на фресци из 1314. године; на стр. 22, Дечани се наводе под сл. 5 као црква која је украшена захваљујући бризи краља Милутина (умро 1321), иако је познато да су Дечани задужбина Милутиновог сина Стефана Дечанског и унука, Стефана Душана, а саграђена је од 1327—1335. и украшена до 1348. Како у овом одељку аутор добрим делом заснива своја запажања на грађи из наших споменика, примећује се да извесни подаци нису у потпуности искоришћени. На пример, на стр. 29 и 33 расправља се о опису изузетне појаве цариградског патријарха Јована XIV Калеке у Св. Софији у Цариграду с калиптром на глави у тренутку кад је требало да крунише Јована V Палеолога. Та калиптра је била украшена ликовима Христа, Богородице и Јована Претече (опис према Јовану Кантакузину, *Историја* III, 36. ed. Bonn II 218 или PG 153, col. 909). Податак је веома занимљив, јер знамо да и српски архиепископ Сава I, насликан изнад престола, на источном зиду у спољној припрати у Пећи (са 1375—1380), носи сличну украшену калиптру, али с представом Христа и анђела, а обележен је као „патријарх".[1] И у Св. Димитрију у Пећи патријарх Јоаникије (1345) носи калиптру (сл. 2 у књизи К. Валтера), па изгледа да та три примера пре одражавају обичај него изузетке, како претпоставља аутор.[2]

Што се фелониона тиче (стр. 13—14), примерима које помиње К. Валтер могли би се додати и они о којима сведочи фреска из олтара Богородичине цркве у Студеници (1208—1209): три епископа носе испод омофора фелонионе у разним бојама (мрк, црвен, сивоплав), што указује на постојање и такве епископске одеће.

Међутим, најзанимљивији део прве главе је свакако, покушај семиолошког објашњења развоја епископске одеће. Аутор пореди сталне и променљиве делове те одеће са кореном речи и њеним променама, изазваним суфиксима, префиксима, итд. Служећи се расуђивањем изграђеним у лингвистици, аутор постиже сликовито објашњење појаве коју проучава, и закључује да *основна јединица значења — ейиской у својој одећи* — носи елементе сличности и разлика у односу на свој род, као и свака реч. Такво одређење, затим, допушта аутору да јасно прати промене у основној јединици значења током векова. Сва Валтерова семиолошка објашњења почивају ипак на традиционалном истраживању појединих појава иконографском методом, али је и допуњују јер се текстови и слике користе не само кад једни објашњавају друге у одређеном времену, већ и шире, као равноправна обавештења која имају своје место у развоју основне јединице значења.

У другој глави, под насловом ,,Обред и церемонија у византијским рукописима са сликаним украсом" (стр. 35—78), и у додатку уз ову главу, којим се проширују истраживања и на друге изворе (иконе, литургијске и друге уметничке предмете, стр. 79—84), аутор разрађује свој семиолошки метод и долази до закључка да су најважније промене у развоју византијског иконографског језика настале у XI веку. Тада се јасно распознаје претежан утицај Византијске цркве и њеног церемонијала на схватање слике. На пример, у богослужбеним рукописима украшеним минијатурама, сцене које су раније приказивале наративне, новозаветне призоре често се замењују сценама које приказују обреде. Од XI века обреди се све пажљивије и све подробније приказују како у рукописима, тако и на иконама и литургијским предметима. Ово запажање чини и најважнији закључак Валтерове књиге, али га наводи, међутим, и да доведе у сумњу познато схватање К. Вајцмана како су најстарији рукописи, данас изгубљени, били и најопширније илустровани (стр. 77—78). У својој анализи сцена у којима се појављују епископи, Валтер је показао да су рукописи из XI и XII века по иконографским решењима која објашњавају улогу епископа и церемонија знатно богатији од оних сачуваних, старијих. Исто тако, К. Валтер је упозорио да ни друго, широко распрострањено схватање о иконографским решењима која би најпре настајала у рукописима, а потом се преносила у друге начине изражавања (зидну слику, икону итд.), не може бити прихваћено без резерви. На пример, јасно је да су програми живописа одређени да украсе олтар и куполу садржали идеолошке структуре какве се не развијају у рукописима. С друге стране, у рукописима се јасније испољавају улога и место епископа и црквених обреда у религиозном животу византијског друштва. Посматрајући промене у сликарству рукописа каснијег времена, аутор је запазио и основне промене у византијским схватањима о важности Цркве и епископа који добијају све већу улогу у сликарству.

У трећој глави, под насловом ,,Биографске сцене — Мудрост св. епископа" (стр. 85—115), аутор приказује циклусе и сцене у којима се испољила посебна особина епископа, њихова мудрост; они уче, проповедају и пишу бранећи православну доктрину, борећи се против идолатрије и јереси, и тиме се они одликују као посебан род светитеља. Циклуси посвећени епископима доживљавају знатан развој у комнинској епохи, запажа аутор и указује на чињеницу да се иконе са житијем св. Николе јављају тек од XI века (икона-триптих, данас у манастиру Св. Катарине на Синају), а да је око тридесет циклуса сачувано из времена од XI до XV века. Иако је најстарији циклус у Мири, из VI века, могао имати неке сцене чуда и светитељеве смрти, каснији циклуси су знатно обимнији и то не зато што је Никола био епископ, него стога што је чинио многа чуда. Посматрајући биографске циклусе, Валтер запажа да се од XI века јављају нове сцене с намером да се уз ликове епископа прикажу и црквени обреди (као рукополагања, посвећења, објашњење Визије св. Петра Александријског доведено у везу с Евхаристијом, итд.), или да се истакну ликовна објашњења о извору мудрости епископа. Аутор наводи као новину комнинског доба низ слика које тумаче извор мудрости св. Јована Златоустог, али указује и на извесну толерантност, као одраз мудрости епископа на саборима, наводећи као пример, омашком, слику из Сопоћана из касног XIII века (стр. 110). Аутор је свакако мислио на слику Сабора Симеона Немање у нартексу цркве у Ариљу (1296), где су поред правоверних приказани и ,,полуверници".

У четвртој глави, посвећеној ,,Црквеним обредима у византијској иконографији" (стр. 116—163), Валтер проучава одраз крунисања, венчања, крштења, посвећења (за ђакона, свештеника, епископа), посмртних обреда и освећења олтара на обогаћење иконографског репертоара у византијском сликарству. У сценама обреда јављају се свештена лица која носе свеће, рипиде, кадионице; сцене се богате ритуалним појединостима и архитектонским оквирима које раније нису имале. Тако уобичајена композиција око одра у заупокојеној литургији добија нове појединости и аутор наглашава да су алузије на стварни обред могле бити уведене и у композицију Успења Богородице већ у X веку, али се управо овај обред разрађује на сликама које приказују смрт епископа. Међутим, К. Валтер не сматра да је све чешћа појава појединости које сведоче о црквеним обредима одраз намерног настојања Византијске цркве. Напротив, у тој чињеници он препознаје друштвене промене. Примећује да је византијско друштво све више бивало теократско, па су према томе, и верски обреди добијали све већи значај у јавном животу Царства.

У петој глави, под насловом ,,Званичне слике Византијске цркве" (стр. 164—238), Валтер расправља о посебном програму који од XI века Црква изграђује за олтар, али га довршава тек у XIV веку, кад Христа престаје да тумачи само као васељенског цара, придајући му и улогу васељенског патријарха. У низу промена уочљивих у олтарској апсиди, у бочним капелама крај олтара и, коначно, у куполи, Кристофер Валтер види настојања Цркве да истакне обреде као најважнији одраз догме која Христа истиче као поглавара победничке Цркве. Како у X веку није било много нових градитељских подухвата, аутор сматра да није било ни потребе да се обнавља структура декоративних програма, чак и ако се посвећивала посебна пажња значењу евхаристије (стр. 189—190). Ова хипотеза наводи Валтера да истакне XI век као доба обнове. Међутим, његова запажања, заснована више на недостатку података о споменицима касног IX и X века, него на чињеницама које би оснажиле та запажања, вероватно ће изазвати извесне сумње стручњака. Настојећи да истакне промене у црквама XI века, К. Валтер расправља о увођењу Причешћа апостола у централне апсиде цркава Панагије тон Халкеон у Солуну (1028), Св. Софије у Кијеву (1042—1046) и Св. Софије у Охриду (1037—1056). Чак се и слике ђакона, Стефана и Лаврентија, срећу у Кијеву. Литургијски карактер тих слика не оставља никакву сумњу у намере иконографа, а приближавање насликаних архијереја овој основној теми олтарског програма потврђује ауторово запажање о смишљеном проширењу програма. Остаје само недоумица; није ли већ и у X веку било покушаја да се такав програм изведе управо у Цариграду? Два споменика, из Мале Азије и са грчких острва, наводе на помисао да се у престоници раније настојало да програму који се проширио затим и у провинцијама. Најчешће се у почетак X века смешта сликарство Килиџлар килисе у Кападокији, а у тој цркви је Причешће апостола приказано у северној апсиди (Валтер помиње овај споменик, стр. 231); такође, у северној апсиди, односно у протезису, очувано је Причешће апостола и у пећинској црквици у Калорици, на Наксосу, из прве половине X века.[3] У протезису се иста композиција слика и после X века, на пример, у Св. Николи у Мири ликијској,[4] и у Св. Леонтију у Водочи,[5] па се може веровати да је било извесних колебања при одређивању места за ову важну слику. Изгледа такође, да је већ у X веку било покушаја да се та слика уведе у програм олтарског простора, намењеног литургијским обредима. Поред тога што су у неким случајевима у протезису и ђаконикону задржани традиционални хагиографски циклуси (Св. Софија у Кијеву, Св. Со-

[1] В. J. Ђурић, *Престо светога Саве*, Споменица, Посебна издања САНУ, књ. CDLII, Београд 1972, 93-104.

[2] В. J. Ђурић је претпоставио да су патријарси добијали украшене калиптре под утицајем световне моде, уп. *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 72.

[3] M. Panayotidi, *L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos*, Cahiers archéologiques XXIII (Paris 1974), 112, fig. 6.

[4] O. Feld, in J. Borchhardt und a., *Myra, eine lykische Metropole*, Berlin 1975, 385—387.

[5] В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 12.

фија у Охриду итд.),[6] у X и XI веку су се упоредо могли јављати и новији програми, у којима је главна литургијска и догматска тема Причешћа апостола налазила из разних разлога своје место и у протезису.

Проучавајући све промене у програмима XI века, К. Валтер се дуго задржава на тумачењу охридске Богородице с Христом, насликане у апсиди Св. Софије. Христ је ту обучен у дугу тунику, а преко рамена му је пребачена извезена трака, што аутор тумачи као знак Христове свештеничке дужности (стр. 194). Значи, слика сведочи о Христу-Премудрости, о Христу који проповеда, и у тој необичној појединости је садржана важна промена схватања, која ће довести до сликања Христа-архијереја. Идеологија Цркве коначно ће бити изражена тек у XIV веку, приказивањем Христа као патријарха који служи. Али, пошто Валтер не помиње познату слику Христа-свештеника из Св. Софије у Кијеву, смештену у медаљону над источним луком под куполом,[7] намеће се питање; није ли већ у Кијеву изражена идеја о Христу Пантократору и Христу свештенику, о небеском царству у којем влада Пантократор окружен анђеоским редовима (у калоти), апостолима (у тамбуру) и мученицима (на луцима под куполом), а до којег води земаљска Црква заснована на Христовој проповеди и на књигама јеванђелиста (у пандантивима)? Једновремено учињене, алузије на Христову свештеничку делатност у Кијеву и у Охриду сигурно нису случајне, и може се веровати да одражавају неке старије сличне појаве. Иста помисао се намеће и поређењем охридског Христа Емануила — свештеника са оним из кападокијске цркве Çanli kilise на фресци из друге четвртине XI века.[8] И у Кападокији као и у Охриду Христ — свештеник је на крилу Богородице и око врата му је пребачена украшена трака, знак свештеничког позива.

Веома су занимљива и Валтерова запажања о текстовима који су утицали на развијање литургијских тема у олтару, у Св. Софији охридској (посебно утицај Псеудо-Амфилохија, аутора житија св. Василија, изд. F. Combefis, Paris 1644), о разлозима Цркве што није одмах после 843. дала већи значај теми Причешћа, о сукобима с Латинима које је ова литургијска и догматска тема изазвала, о аутономији Цркве у односу на ауторитет цара у Византији, и о превласти Цариградске цркве над осталима. Све те идеје остављале су траг у апсидалном декору, који, по оцени К. Валтера, објашњава од XI века да Црква припада епископима, а они су груписани око пет најважнијих патријаршијских седишта. У Охриду су цариградски епископи добили најважније место у централној апсиди, па, сходно томе, сведоче о идеји да је цариградски патријаршијски трон најважнији. У овом контексту аутор није проучавао програме из грузијских цркава (Вардзија, Ахтала итд.), у којима су такође приказани епископи разних средишта, Цариграда, Рима, Јерменије, па чак и Солуна (Ахтала). Расправљајући о теми епископа који служе у олтару, Валтер с правом наводи као најстарији данас познати пример ове композиције фреску из цркве Св. Јована Хризостома у селу Кутсовендис, на Кипру (1092—1118), и подробно објашњава све варијанте композиције према споменицима Балкана, међу којима истиче споменике из наше земље. У посебном одељку развија и тему о Христу-патријарху, истичући такође све познате примере из наших споменика, које добро познаје и у овом контексту приказује широј јавности. У одељцима о небеској литургији (стр. 217—221), о земаљској и небеској цркви (стр. 221—225), запажања К. Валтера су добрим делом заснована на сликама које је проучавао у нашој земљи.

У закључку (стр. 239—249) аутор наглашава да му је намера била да проучи развој византијске уметности и да утврди однос уметности, с једне стране, и историјских и друштвених чинилаца, с друге, али само у контексту који је наметала Црква. Како је византијска уметност у суштини била одређена религијом, то је и улога Цркве добила у овом раду водеће место. Теза о посебном обогаћењу тема у XI веку довела је аутора до закључка да је идеја о Цркви као о водећој установи византијског друштва, заменила идеју о хришћанском свету којим управља царски двор. Указујући на лошу страну теорије о ,,ренесанси Македонаца", коју су установили научници који се више баве проучавањем стила, аутор примећује да та византијска ренесанса није значила никакав напредак. Валтер истиче да је у италијанској ренесанси истраживање антике текло упоредо с хуманистичким оживљавањем науке. У Византији је, међутим, враћање на класичне узоре било обележено конзервативизмом. Сем незнатне елите, византијско друштво се није занимало за класичну прошлост, па ни тзв. ,,македонска ренесанса" није била битан чинилац у развоју византијске уметности. Од XI века се намеће поређење византијских владара са онима из Старог завета, посебно са царем Давидом, што поред осталих појава сведочи о ослањању идеолога византијског друштва на јудео-хришћанске традиције. Према томе, Црква је још у комнинском периоду изградила идеологију која јој је омогућила да преброди пад Византијског Царства 1453, а та идеологија одразила се у сликарству у периоду од XI до XV века.

Занемаривши проблеме изучавања стилских промена у византијском сликарству, К. Валтер је своју књигу посветио одразу идеја у уметности. Веома занимљива, значајна, пошто покреће на размишљање о основним схватањима развоја византијског сликарства, књига К. Валтера обележава јасно данашњу подељеност научника и њихове методологије. Очигледно је, међутим, да су и стилски методи, као и иконографски и иконолошки, данас потребни науци. Време правог одмеравања резултата и потпуних синтеза још није сазрело.

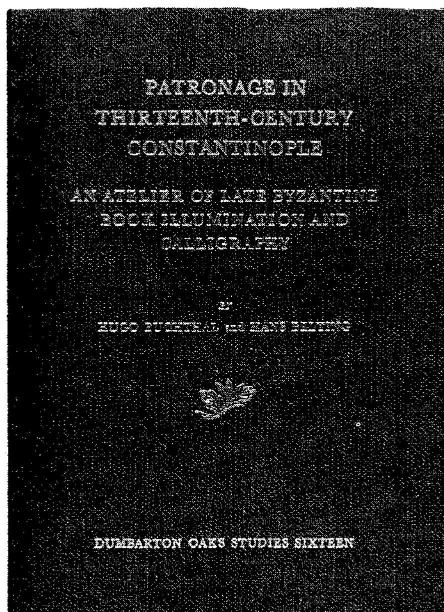
Гордана Бабић

---

[6] G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 175—176, 105—127.

[7] В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии киевской*, Москва 1960, 31—32, цртеж 1.

[8] N. Thierry, Documents. Études cappadociennes. Région du Hasan Dagi, Compléments pour 1974, Cahiers archéologiques XXIV (1975) 189, fig. 16.



Hugo Buchtal and Hans Belting

Patronage in thirteenth-century Constantinople

An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy
Dumbarton Studies XVI,
Washington 1978

XIV + 124 стр. текста
92 табле с црно-белим фотографијама
2 фотографије у боји

Ова књига, посвећена Kurt-u Weitzmann-u, настал је на основу сличних резултата до којих су довела независн истраживања двојице истакнутих научника. Прво, друго и пето поглавље написао је Hugo Buchtal, а треће и четврто Hans Belting. Али, иако овако подељена, књига је, како то кажу писци у предговору, производ заједничких напора. Ова двојица великих познавалаца минијатурног сликарства проучили су до танчина петнаест рукописа који се чувају у библиотекама Балтимора, Оксфорда, Париза, Фиренце, Венеције, Ватикана, Атоса и Синаја.

У *Уводу* (стр. 1—7) објашњава се да су рукописи који су предмет ове студије, настали, по свој прилици, сарадњом водећих цариградских преписивача, илуминатора и минијатуриста, током ране ере Палеолога. С обзиром на то да се о раду скрипторија у Цариграду не зна много, било је важно утврдити однос између текста, орнамената и минијатура на целим странама. Но, у време Палеолога, некадашњи изузеци постају правило; текст рукописа је независан од минијатура на посебним странама.

Групу од петнаест проучаваних рукописа сачињавају псалтири, јеванђеља, часослови, праксапостоли, међусобно повезани писмом, орнаментом и фигуралним минијатурама. Већина минијатура са фигурама је уметнута, па сарадња писара, илуминатора и минијатуриста добија необичне видо-

ве. Међу рукописима с јеванђеоским текстом налази се: Athos, Dionysiu 5 (D); Firenze, Bibl. Medіceo-Laurenziana Plut. VI, 28 (F); Athos, Lavra A 2 (L); Venezia, Bibl. Marciana gr. 541 (M); Oxford, Bodleian Library, Barocci 31 (O); Biblioteca Vaticana, Vat. gr. 1158 (V); непознато место (X). Рукописе с новозаветним текстом представљају: Baltimore, Walters Art Gallery, W 525 (B), међу часословима су: M. Sinai, gr. 228 (C); Athos, Iviron 30m (I); Athos, Stavronikita 27 (S), један праксапостол: Biblioteca Vaticana, Vat. gr. 1208 (Vat), и псалтири; Athos, Stavronikita 46 (A); Paris, Bibl. Nationale, gr. 21 (N); Paris, Bibl. Nationale, suppl. gr. 260(P) (само други део псалтира).

Уз рукописе су аутори, ради прегледности, додали велика слова, као скраћенице, према месту на којем се сада чувају. Сви рукописи су писани писмом које наличи на „бисерно" писмо из XI века и на основу особености у писму и у орнаменту могу се поделити у две подгрупе. Прву подгрупу чине јеванђеља и часослови, а другу праксапостоли и псалтири. По свему судећи, рукописи потичу из неког од водећих цариградских центара за израду књига. Уколико се не може утврдити скрипториј, може се рећи да су дело посебно састављеног „тима" мајстора. Такође, с обзиром на раскошан изглед рукописа — широке маргине, четири рукописа (из друге подгрупе) писана у целини златом, минијатуре на целим странама на уметнутим листовима, гомилање белих страна као ознака почетака и као противтежа тексту и слици — очигледно је да су рађени за одабрану, аристократску клијентелу. Но, у рукописима нема посвете нити ознаке за кога су рађени. Само један рукопис, V, има монограме Палеолога у медаљону канонских табли. Према монограму, тај рукопис је припадао некој жени из породице Палеолога — Палеологини. Аутори сматрају да би то можда, могла бити Теодора Раулина (умрла 1300. године), нећака цара Михаила VIII, која је била познат љубитељ књига. Рукописи V и Vat су крајем XV века били у поседу Шарлоте, последње лусињанске краљице Кипра, која је по мајци, такође, била Палеологина.

Сви повези књига су, сем једног, изгубљени, а јеванђеље F једино има годину настанка — 1285.

Прво, поглавље, *Рукописи* (стр. 9—15), посвећено је истивању писма, склопа рукописа, врсте минијатура које прате текст и њиховом упоређивању у оквиру раније утврђених подгрупа. Из овог кратког кодиколошког осврта на рукописе произлази да су дела прве подгрупе радила два или три писара, а однос минијатура и текста открива час сарадњу, час независан рад писара и минијатуристе. Друга подгрупа представља чвршће повезану целину; раскошни рукописи исписани у целини златом дело су једног или двојице писара сасвим уједначеног начина писања, а саме књиге су ремек-дела као целине и највероватније су поручене за библиотеку доброг познаваоца књига.

Друго поглавље, *Врсте ликова и њихови узори* (стр. 17—34), састоји се из два дела. У првом делу, *Портрети јеванђелиста* (стр. 17—32), показује се да ликови јеванђелиста овој групи рукописа много наличе на јеванђелисте из рукописа из средине X века — на ремек-дела Македонске ренесансе. Ослањање на узоре из X века најуочљивије је на самим ликовима јеванђелиста, док се архитектонски оквир, столице, налоњи за књиге мењају, преузимају из других рукописа или изостављају. Посебно су занимљиви однос мајстора према узору, мењање ликова и међусобно прожимање различитих стилова. Врло прецизно су испитани портрети јеванђелиста — лик, положај руку, став; врсте столица, сточића, позадина и све је то упоређивано међусобно и са узорима из X века.

У другом делу, *Портрети у праксапостолу* (стр. 32—34), анализоване су стојеће фигуре шесторице апостола из Ватиканског рукописа Vat. С обзиром на то да су представе стојећих фигура апостола ретке у минијатурном сликарству, паралеле за ових шест апостола тражене су на фрескама, мозаицима и иконама. Показало се да су овим ликовима блиске фреске Старог Нагоричина, Сопоћана и Св. Климента у Охриду.

Треће поглавље, *Сликари минијатура* (стр. 35—55), подељено је на четири дела. Како је већ установљено да су за ликове јеванђелиста постојали узори из X века — архетип — било је потребно утврдити редослед настајања минијатура из групе проучаваних рукописа. За шест рукописа јеванђеља аутори сматрају да је постојао један старији, изгубљен рукопис који је послужио као „мерило". У том рукопису „мерилу" уведене су новине у односу на узор из X века: нове пропорције тела, нови типови глава, нестаје архитектонска позадина, остају само столица и сто за писање, Позадина је постала неутрална — златна; јеванђелиста је у средини, а минијатура заузима целу страну. Али постоји разлика између уобичајених и раскошних издања: јеванђеља се држе „мерила", а раскошни рукописи се истичу новинама и високим квалитетом. Мајстори се у раскошним издањима све више угледају на архетип, те код њих „мерило" губи своју улогу. У првом делу овог поглавља, *Уобичајена издања* (стр. 38—43), испитани су портрети јеванђелиста у рукописима F, O и B. Јеванђелисти у рукопису F мање су везани за „мерило", почев од облика главе, положаја фигуре у односу на целу страну, смањеног намештаја, па до коришћења монохромије и поједностављеног, скоро линеарног моделовања. Можда је исти мајстор радио и неке минијатуре за раскошна издања. Мајстор из рукописа O се више држао „мерила" и моделовања бојом, а не линијом. Јеванђелисте из рукописа B радила су два мајстора: први, слабији, механички понавља облике предлошка, а други, бољи, уводи новине, користи разноврсније боје. Он је, можда, радио портрет јеванђелисте Јована у раскошном јеванђељу V, с тим што је за уобичајено B јеванђеље сликао на старински начин, а за раскошно V јеванђеље сам је изабрао стил.

У другом делу, *Раскошна издања V и X и праксапостол* (стр. 43—53), показује се да је најраније настао рукопис V међу раскошним издањима и да је сликар минијатуриста исти онај мајстор који је насликао јеванђелисту Јована у рукопису B. У рукопису V сликар ствара нов тип јеванђелисте, који се ослања на минијатуре из X—XI века и на неке типове светитеља у фреско-сликарству и у минијатурама с краја XIII века. Најбоље остварење овог мајстора јесте портрет јеванђелисте Јована. Уједначен тоналитет боја, префињени прелази од светлог ка тамном и супротност између јаке контуре и изломљених набора одеће, чине портрет Јована ремек-делом минијатурног сликарства из доба Палеолога. Остали портрети се, иако их је радио исти мајстор, разликују: Матејев као да је претходио Јовановом, а Марко и Лука су изведени конвенционално, налик на портрете у уобичајеним издањима.

Праксапостол Vat, као најлепши производ сарадње писара, илуминатора и минијатуриста у овој групи рукописа, има три минијатуре са по два портрета писаца Дела апостолских и Посланица. Сликар је користио многе предлошке различитог порекла, али их није прилагођавао једном стилу. Тако, Јаков и Лука наличе на фреске Сопоћана, и на мозаике Св. Апостола у Солуну, Јуда на предлошке из X века и сопоћанске фреске, Петар на икону са Синаја и фреску из Старог Нагоричина. Овај мајстор се показује као велики колориста; употребљава префињене тонове и моделује тела апостола користећи по неколико тонова исте боје да би истакао однос светло-тамног.

Јеванђеље X садржи четири минијатуре јеванђелиста, али се разликује од претходна два рукописа раскошних издања. Ликови јеванђелиста више личе на оне из уобичајених издања рукописа из ове групе, но види се да је мајстор познавао и раскошна издања. По свему судећи, то је мајстор који је насликао минијатуре и у рукопису F, које са минијатурама из рукописа X представљају „сликане скулптуре". На тај начин се издвајају три различита мајстора који су радили у „тиму" сликара, а изгледа да су били и водећи мајстори у тој групи.

Минијатуре рукописа M (стр. 53—54), портрети јеванђелиста, најкасније су настале у целој групи. Ослањају се на решења из уобичајених издања, а у портрету Матеја поновљен је изглед јеванђелисте Јована из рукописа V. Овај мајстор следи и нека колористичка решења из рукописа Vat, но не може се наћи права паралела за његова остварења. Четврти део трећег поглавља, *Закључак* (стр. 54—55), садржи најпре кратку анализу минијатуре из рукописа A — цар Давид свира на харфи. Ова минијатура понавља узоре из средине XIII века и нема никакве везе са осталим минијатурама из ове групе рукописа. По уверењу аутора, фигура Давида нема стилских сличности ни са фрескама Сопоћана, већ је дело за читаву генерацију млађег мајстора. Исцрпно испитивање показује да је ту невешто изведену минијатуру насликао или писар или сликар орнамента.

Све остале минијатуре повезује исти архетип, уметнички поступак који води ка новом начину изражавања, што поред осталих сличности потврђује да је те минијатуре радила мала група мајстора који су сарађивали у истом атељеу. Иако су радили различите врсте књига (различите намене и

квалитета), њихов рад је уједначен. Раскошна издања се нешто разликују због коришћења већег броја узора и њиховог слободнијег тумачења. Но, необично је то што је поручилац захтевао да се мајстори изражавају стилом старим више од два века. У том малом „тиму" издвајају се тројица мајстора, који показују велику способност да, по потреби, мењају свој начин изражавања.

Четврто поглавље, *Место минијатура у уметности Палеолога* (стр. 57—73), садржи кратак увод и још три дела. У уводу је наглашен значај ових минијатура, које показују способност мајстора да пређу пут од старог до новог начина изражавања и да се поново врате старом поступку да би задовољили старински укус наручилаца. Минијатуре су, очигледно, биле израђене за познаваоце који су моделе за минијатуре, како изгледа, сами дали на увид минијатуристима. Да би се одредило место ових минијатура у уметности Палеолога, најпре је одређено време њиховог настанка. То је, по свему судећи, време око 1300. године. У I делу (стр. 57—66), пре упоређивања с другим сличним делима, дат је општи поглед на уметност Палеолога. С обзиром на то да у то доба (1258—1453) није био створен један јединствен, већ два различита стила, и будући да су они у историји уметности различито именовани и оцењивани, аутори су за њих изабрали неутралне називе, како би избегли неспоразуме и подвукли чињеницу да су оба стила цветала у доба Палеолога. Тако је „Први стил" онај који најбоље карактеришу фреске Сопоћана, а „Други стил" онај чији су најбољи примери мозаици Кахрије џамије. Уметност Сопоћана је оживљавајући антику установила класично мерило облика, што је довело до кризе, а изгледа да је исход те кризе била појава новог, „Другог стила", који је доживео успех и постао начин изражавања у уметности последњег века византијског доба. Минијатуре које се овде проучавају, поред некадашњег стилског мерила, садрже и новије облике, па их то и сврстава међу дела прелазног периода. Ове своје судове аутори су потврдили примерима, упоређујући поједине минијатуре из рукописа Vat с мозаицима солунских Св. Апостола, фрескама из Старог Нагоричина, синајским иконама. На тај су начин поставили временске оквире за настанак проучаване групе рукописа; то су последње две деценије XIII и прве две деценије XIVвека. Упоређивањем са тачно датованим фрескама Св. Климента у Охриду (1295) и Ариља (1296), као и са минијатурама Принстонског јеванђеља Garret 2 (1289—1293), јеванђеља Ms 47 из манастира Пантократора на Св. Гори (1301) и јеванђеља № 938 из манастира Ватопеда на Св. Гори (1304), аутори су показали да група минијатура претходи споменицима из XIV века. Тачније, да су ове минијатуре настале крајем XIII века.

У II делу (стр. 66—68), нађене су стилске сличности минијатура из Vat и V са иконама: са крилима триптиха и с иконом св. Петра и св. Јована са Синаја. Сличности између портрета јеванђелиста из V и иконе св. Петра и св. Јована су толике да аутори закључују да је ове минијатуре и икону сликао исти мајстор у истом атељеу.

Трећи део овог поглавља (стр. 68—73) садржи упоређивања стилова групе рукописа и других минијатура, фресака и мозаика с почетка XIV века. Овим упоређивањем појединих ликова истакнуте су многобројне промене облика у византијском сликарству на прелазу из XIII у XIV век. Као и у целокупном сликарству, тако се и у групи проучаваних минијатура могу пратити „класични" облици испреплетани с новим средствима изражавања, спајање и мешање уобичајених и неуобичајених мотива, стварање нових целина из многобројних и разнородних облика — све ради остваривања нове изражајности. На тај начин аутори објашњавају и настанак Другог стила уметности Палеолога, а за минијатуре из проучаваних рукописа доказују да припадају прелазном периоду између Првог и Другог стила — времену одржавања равнотеже између норме и слободе, форме и израза.

Пето поглавље, *Илуминирани орнамент* (стр. 75—90), подељено је на два дела, пошто се и проучавани рукописи могу тако поделити према писму и орнаменту. Први део поглавља, *Праксапостол и псалтири* (стр. 75—80) обрађују прву подгрупу рукописа: један праксапостол (Vat) и три псалтира (A, N, P), који су писани златом. Ове рукописе је, судећи по распореду орнамената и организацији целокупног рукописа, писао један писар или двојица писара који су сарађивали. Рукописи имају заглавља са украсима, ступце (пилоне) и украсне траке, а на горњим угловима заглавља палмете. С обе стране украса су спирални биљни орнаменти. Већина украса је преузета из комнинске уметности, али су палмете другачије обрађене, па изгледају тананије, а ритам им је разигранији. Према стилу украса, аутори су установили да је најпре настао рукопис A, па Vat, а за њим N. Раскошни рукопис Vat има највећи број украса изведених на најразличитије начине. Ступци и траке имају две врсте мотива палмета: палмете налик на оне урађене у металу и палмете које се ослањају на такозване „сасанидске палмете". Обе врсте мотива палмета преузете су из X века. Рукопис A, најстарији у групи, има украсе најближе комнинским узорима. На њему су радила два мајстора, од којих је бољи онај који је сликао украсе од 77. псалма па надаље. Тај мајстор је близак сликару украса из рукописа Vat и N. Слабији мајстор је насликао минијатуру „Цар Давид са харфом" и оквир за још једну предвиђену минијатуру на целој страни, која није насликана. Псалтир P, малог формата, чија је само друга половина сачувана, има мало украса. Украси наликују на оне у рукописима Vat, A и N, али и на украсе из јеванђеља X и O из друге подгрупе, а тиме и представљају везу између те две подгрупе.

Други део поглавља, *Јеванђеља и часослови* (стр. 81—90), посвећен је другој, знатно већој подгрупи рукописа. Канонске табле се појављују у два раскошна рукописа: V и X, и састављене су на исти начин. Ради симетричног и складног изгледа, неуобичајено су распоређене, а њихови украси су изведени брижљиво и прецизно. Биљни украси, посебно разне врсте палмета, слични су онима из рукописа прве подгрупе Vat и N, и ослањају се на украсе из комнинске уметности друге половине XI века. Али, техничко савршенство, вештачка повезаност мотива, прорачуната правилност и раскошност одвајају ове украсе и од њихових узора и од савремених дела.

Заглавља се могу поделити у три врсте: квадратна са четворолистом за текст, правоугаона и у облику пилона. Све три врсте заглавља коришћена су у X и XI веку и изгледа да су се сликари заглавља из ове подгрупе рукописа ослањали на исте комнинске моделе из касног XI века, као и при сликању канонских табли. Као пример узора могу послужити: јеванђеље из Лавре, A 61 и часослов Vat. gr. 1156 с краја XI века.

Шесто поглавље, *Закључак* (стр. 91—104), садржи сажете резултате истраживања до којих су дошла оба писца књиге. Главне особине петнаест рукописа: опонашање „бисерног писма" из XI века на два начина — „канона", орнаменти изведени на два начина који одговарају „канонима" писма, минијатуре које је израдила мала група врхунских мајстора, наводе на то да је свих 15 рукописа произведено у једном скрипторију и да су у блиској вези. Свакако, у овој групи постоје и изузеци на основу којих се може закључити да минијатуристи нису припадали једном скрипторију, већ да су били самостални. Изгледа да су ови минијатуристи сарађивали с писарима и илуминаторима, али и да су примали наруџбине за рукописе писане и у другим скрипторијима. Неки од њих су сликали и иконе, и то углавном за аристократске наручиоце. Икона св. Петар и св. Јован из манастира Св. Катарине на Синају и минијатура Јуда и Павле из праксапостола Vat показују да је икона која је сликана на основу заједничког модела била главни производ, а да је минијатура била споредан, другоразредан производ истог мајстора. Минијатуре из ових рукописа сликане су на посебним листовима или дволистовима који су уметнути у већ исписан текст. Тако, код већине рукописа ове групе, сликари можда нису видели цео рукопис, а можда ни преписивачи нису видели минијатуре. Иако се минијатуре у уобичајеним издањима разликују од оних у раскошним издањима, иако се распознају „руке" мајстора и њихови различити идисми, све минијатуре чине недељиву стилску целину и дело су уског круга сликара. Оне немају ни стилског развоја, ни претходника ни следбеника, те стваралаштво ове групе мајстора остаје јединствена појава. Очигледно је да је та група — „тим" сликара, заједничким напорима, извесно време, радила по жељи неког аристократског наручиоца, а потом се распала. Скрипторијум је имао, по свему судећи, две групе преписивача различитог образовања, од којих су једни били стручњаци за писање златом, као и илуминаторе и можда минијатуристе, који су ипак, изгледа, радили независно. Орнаментални украс у свим рукописима рађен је према истом предлошку и међу овим рукописима постоји најчвршћа до сада позната веза у целој историји украшавања византијских књига.

Истоветан стил свих рукописа из ове групе указује на то да су рађени по жељи или према детаљним упутствима једне особе, наручиоца. Једино што се о том наручиоцу зна, према једном монограму у канонским таблама из Ватикан-

ског јеванђеља, јесте то да је у питању Палеологина — женски члан царске породице. Аутори књиге сматрају да би то могла бити најпре Теодора Раулина, нећака цара Михаила VIII, изузетно учена жена високе културе, која се после смрти другог мужа, протовестијара Јована Раула, замонашила у манастиру Св. Андреје на Криси у Цариграду, што се сазнаје из три епиграма Максима Планудa. Теодора је умрла децембра 1300. године и сахрањена је у свом манастиру. Била је сакупљач књига, заштитник некадашњег патријарха Григорија Кипарског и његове библиотеке, писала је биографију браће Теодора и Теофана из IX века, сама је преписала Orationes Аелија Аристида (сада у Ватиканској библиотеци), поклонила је рукопис јеванђеља с коментаром Теофилакта Бугарског Великој Лаври на Св. Гори (сада у Националној библиотеци у Паризу). Аутори сматрају да је, вероватно, Теодора окупила групу писара и илуминатора у свом манастиру Св. Андреје. Неке од књига које су ту настале биле су предвиђене за поклоне црквеним великодостојницима (Синајски часослов), а већина је била у личној библиотеци. Три псалтира су, према подели текста, била за дневну службу, али сви раскошни рукописи (V, X, Vat, и три псалтира), богато украшени, а с лоше преписаним текстом, више су били израђени ради лепоте изгледа но за употребу, више су били „objets d'art" него дело побожности. Остали мање раскошни рукописи били су предвиђени за поклоне члановима нижег сталежа или за манастирску библиотеку. Јеванђеља из Фиренце и Венеције садрже минијатуре рађене у истом атељеу, али су, по свему судећи, настала по поруџбини неког другог, што би значило да је атеље могао да прима и наруџбине са стране.

Постоји још једна важна чињеница која иде у прилог претпоставци да је наручилац ове групе рукописа била једна принцеза — то су узори, рукописи из X и XI века, на које се група рукописа угледала. Ти раскошни рукописи из времена Македонске ренесансе, настали у царским скрипторијима и вероватно чувани у царској библиотеци, били су лако доступни једној принцези. Она је могла да изнесе из царске библиотеке рукописе и да их извесно време задржи у скрипторију, као узоре за украшавање књига које је наручила.

Група рукописа којој је ова књига посвећена представља изузетну скупину сачувану из византијских времена. Необични по својим минијатурама, орнаментима, по својој међусобној повезаности, необични су и по раскоши, с обзиром на то да од друге половине XIII века ни цареви више не наручују скупоцене рукописе.

За *Закључком* следи *Каталог рукописа* (стр. 105—121) са исцрпним описом њихових одлика, списком минијатура, заглавља и са библиографијом и *Индекс* (стр. 123—124). Са 92 табле су, добрим фотографијама, најпре представљене минијатуре, заглавља и канонске табле проучаваних рукописа (таб. 1—55), а затим (таб. 56—92) минијатуре, иконе, слоновача, мозаици и фреске са којима су упоређивани.

Ова студија је, с обзиром на исцрпно испитане све видове рукописа, изузетно значајна за проучавање византијских књига, минијатура и сликарства уопште. Написана залачки, лепим језиком, не само што је утврдила заједничко порекло, рукописа, данас расутих по свету, и нашла место њихових минијатура у византијском сликарству, већ је и шире расветлила мало позната кретања у образованим и уметничким круговима Цариграда.

На VII Конференцији Византијских студија (Byzantine Studies Conference) у Dumbarton Oaks-у 1981. године, Kathleen Maxwell са Универзитета у Чикагу, је указала на још један рукопис, који би могао да се уврсти међу радове атељеа Палеологине. Ради се о часослову из Ватикана, Vat. gr. 352, који би по својим одликама требало да припада првој подгрупи рукописа. Детаљну студију о овом рукопису K. Maxvell је објавила се у Dumbarton Oaks Papers-u XXXVII за 1983. годину (стр. 47—54). Часослов је, судећи по садржају менолога, био намењен за употребу у Цариграду, а носи и податак да је 1375. године припадао Богородичиној цркви у Врontoхиону у Мистри. Према врсти писма, Vat. gr. 352 се може упоредити с главним представницима рукописа прве подгрупе, а заглавља и иницијали, украшени златом, наличе на орнаменте обе подгрупе рукописа које су проучавали K. Buchtal i H. Belting. Посебно, заглавље на почетку јеванђеља по Јовану (fol. 1) показује блиске везе с заглављем на fol. 1 синајског часослова Mt. Sinai, gr. 228. Између ова два рукописа, Vat. gr. 352 и Mt. Sinai 228, се показала велика сличност и у употреби необичних врста иницијала.

Мирјана Глигоријевић-Максимовић



Курт Вајцман
Гајане Алибегашвили
Анели Волскаја
Гордана Бабић
Манолис Хаџидакис
Михаил Алпатов
Теодора Воинеску

Иконе

Београд 1983. Издавачи ИРО Вук Караџић и Народна књига Београд.
Штампа Младинска књига, Љубљана и А. Мондадори, Милано.
Формат 31 × 24 cm.
450 страна текста.
8 црно-белих репродукција и 384 репродукције у боји.

Текстови о иконама обухватају осам поглавља: ПОРЕКЛО И ЗНАЧАЈ ИКОНА (К. ВАЈЦМАН), 5—10 стране; ЦАРИГРАДСКЕ ИКОНЕ (К. ВАЈЦМАН), 11—84 стране; ГРУЗИЈСКЕ ИКОНЕ (Г. АЛИБЕГАШВИЛИ и А. ВОЛСКАЈА), 85—128 стране; ИКОНЕ БАЛКАНСКОГ ПОЛУОСТРВА И ГРЧКИХ ОСТРВА, 1 (М. ХАЦИДАКИС и Г. БАБИЋ), 129—200 стране; ИКОНЕ ИЗ ДОБА КРСТАШКИХ РАТОВА (К. ВАЈЦМАН), 201—236 стране; СТАРОРУСКЕ ИКОНЕ (М. АЛПАТОВ), 237—304 стране; ИКОНЕ БАЛКАНСКОГ ПОЛУОСТРВА, 2 (Г. БАБИЋ и М. ХАЦИДАКИС), 305—372 стране; ВЛАШКЕ И МОЛДАВСКЕ ИКОНЕ (Т. ВОИНЕСКУ), 373—412 стране. На крају следи библиографија у врло редукованом обиму и извори илустрација.

Неуобичајено велики број репродукција и обиман текст распоређени су са истанчаним естетским осећањем, са умећем и искуством. У ритму се смењује пет колумни текста на две странице, па две странице репродукција, потом, већем броју страница текста последује по неколико листова репродукција, што ову књигу чини на само лако читљивом већ и прегледном, а и легенде испод илустрација садрже све неопходне податке (име аутора, датовање, мере, место налаза и где се сада предмет чува). Ово доиста велико задовољство приуштили су нам Снежана Пејаковић и Лоренцо Камусо, који су књигу припремили за штампу.

Књига је намењена не само стручњацима већ и широком кругу љубитеља, па су аутори у начину излагања ове материје ту чињеницу свакако имали у виду, што им, с друге стране, није сметало да донесу и резултате новијих истраживања, одевајући их у лепе, биране речи и реченице.

Срећна је околност што су се аутори углавном сложили о концепцији књиге као целине. Та концепција није нова у својој суштини и историјском развоју, али је у овој књизи презентација тих идеја углавном остварена. Она није могла бити докраја доследно спроведена пре свега због тога што недостаје одговарајући материјал из Бугарске. Издавач нигде не помиње разлог због кога се то десило. С друге стране, и аутори везани за материјал својих земаља прелазе преко те чињенице, рекла бих чак — олако.

Многе књиге и каталози о уметности средњег века, а посебно о иконама, обрађују иконе по месту где се оне чувају као део одговарајуће збирке, чак и када се истиче њихово порекло, хронологија и стилска припадност. Те претходне радње су и значајне и корисне, па су послужиле као основа за продубљења проучавања и синтетичке судове. Задатак аутора ове књиге био је да се фиксирају уметнички центри који су за уметнички развитак имали пресудну улогу и да се за њих вежу уметничка дела без обзира на то где се данас чу-

вају. То свакако представља највиши степен научног рада. У тим центрима су настајале нове сликарске идеје, оне су уносиле промене у стилски развој, који је одражавао духовну климу времена, а њу су стварали највреднији духови епохе и одређени друштвени слојеви, њихова материјална моћ, као и ниво интелектуално-естетичког образовања и више или мање однегован укус.

К. Вајцман је обрадио цариградске иконе покушавајући да за Цариград веже некада силно богатство у иконама, данас углавном растурено по свим музејима света. Он је, такође, врло успешно обрадио порекло иконе долазећи до истих закључака до којих је дошао и С. Радојчић, везујући је за римску култну слику императора. Позната је чињеница да је хришћанство дуго одбијало ликовну представу апстрактног бога и да је то осећање у источним провинцијама Царства изазвало многе и драматичне духовне кризе и сурова уништавања уметничких драгоцености. Када је Северијан из Габеле у Сирији (поч. V века) тумачио да „слика императора замењује овог када је одсутан . . . а народ га поштује упућујући *част не слици већ личности императора*", он је истовремено пружио спасоносну формулу и хришћанима и још један разлог да се Христ, Богородица, мученици и свеци представљају као посредници између молилаца и Бога. Оно што нису уништили иконокласти, оно што је створено у „другом златном добу" византијске уметности, однели су крсташи као драгоцени плен, који данас налазимо у ризницама Запада. Византијске принцезе које су се удавале на Запад односиле су читаве збирке икона за своје приватне капеле. Цариградски уметници чувени по свом умећу стварали су по наруџбини многа дела која су цареви поклањали или су сами уметници ишли на Запад да тамо преносе своје знање и схватање уметности. Они су били неупоредиви мајстори у најразличитијим техникама, (мозаик, емаљ, резање у слоновачи, скупоценом драгом камењу, везу и, наравно, посебно у сликању на дрвету).

Икона је у свом развоју доживљавала оне исте стилске фазе као и монументална уметност, а у тематици је пратила развој савремене литературе, поезије, развој култова и богослужења. Употреба злата, сребра и емаља на иконама доприносила је општем утиску раскоши. Многи дипломати, путници, хаџије, трговци и војници који су посећивали Цариград у X и XI веку забележили су утиске и узбуђење пред блеском злата и раскоши мермерних палата којима су се више дивили него уметничкој вредности уметничких дела. То очигледно сведочи да је укус западњака у оно време био знатно инфериорнији од префињеног укуса Византинаца, како нас обавештава С. Рансиман.

Вајцман је покушао да из бројних истраживања, поготово слоновача растурених по свим земљама света, издвоји она дела која су потекла из цариградских радионица, а особито да од неких појединачних рељефа у слоновачи створи неке првобитне целине. Задатак није био нимало лак јер су ти комади мењали своју првобитну функцију и место и употребљаване су и у друге сврхе: слоноваче из Бамберга које су некада украшавале неку олтарску преграду, касније су употребљене као корице молитвеника Хенрика II, 1002—1012 год. (а он их је запленио из приватне капеле царице Теофано победивши њеног сина цара Отона III).

Вајцман је такође суптилно уочавао оне „правом понаваоцу препознатљиве разлике у ‚Романовој' и ‚Никифоровој' групи слоновача".

На жалост, у самом Цариграду сачувале су се само две мозаичке иконе из XII века, Богородице Одигитрије и Јована Претече, али су зато познате: Владимирска Богородица, Богородица из Сполета, Пала д'оро, Преображење из Лувра (XII—XIII век) у неупоредиво чедним нијансама чивитноплаве боје (у репродукцији се управо тај квалитет потпуно изгубио). Из Цариграда потичу и неколике иконе сачуване на Синају, пре свега Благовести са реком, зверима и птицама, висећим вртом и нарочито чудесно сликаним арханђелом Гаврилом, који истовремено показује и „кретање и заустављеност", ону фину мешавину графичког флуида и класицистичке форме, карактеристичну за уметност Комнина. Равнотежа између ова два елемента у познијим временима је нарушена, до израза долази такозвани „емоционални" стил, тако сјајно испољан у Нерезима. Доминирање графичког флуида, пренаглашена музикалност линија одводи касно-комнински стил у апстракцију. Истовремено долази до све веће употребе емаља као најподеснијег медија. Тринаести век је заступљен углавном сачуваним синајским иконама, а XIV век репрезентују Деизис и појединачне фигуре апостола из Кахрије џамије, затим празничне иконе из Фиренце, Благовести из Викторија и Алберт музеја, охридске иконе Христа Душеспаситеља и Богородице Душеспаситељице, неколико синајских икона, затим фине мозаичке иконице и, најзад, икона Христа Пантократора из 1363. у Ермитажу.

Поглавље о грузијским иконама је углавном добро обрађено, кажем „углавном' јер се богата уметничка грађа Сванетије још проучава. Као под снажним снопом светлости израњају пред нама изванредни окови икона рађени у техници искуцавања у сребру, некад позлаћени, и та техника је превасходна техника, омиљен медиј грузијске уметности.

Историја грузијске уметности развијала се под утицајем два света: хришћанског и муслиманског. Уметност добија највећи полет од XI до XIII века. У XIV и XV веку преузима вођство зидно сликарство, у XVII веку долази до „стилске дезинтеграције" и све чешћих продора иранске уметности. У овом раду нису занемарени, али су само додирнути утицаји Русије и Запада. Поглавље има две основне теме: иконе са оковом, на којима се може пратити историјски развој, и штафелајне иконе. Нама се чини да су аутори у извесној мери запоставили византијски утицај, непосредан или посредан, у корист локалних мајстора и традиције, што показују рани рељефи и емаљи.

Најлепша дела су: Деизис са два анђела, дело изванредне лепоте, затим слоновача с композицијом Успења (стр. 94 и 95), свети Ђорђе из Суђума, Богородица Елеуса с Христом из Зарзме (XI век), с метопама рађеним у рељефима на којима је приказано петнаест композиција које представљају догађаје из живота Богородице и Христа. То су мала ремек-дела и развијене иконографије и ликовне интерпретације. Композиција се развија у три плана, одликују је разноврсни покрети и акцесорни детаљи, који ће тек доцније, у уметности Палеолога, доћи до пуног изражаја. У XIV веку се запажају појачани утицаји Византије (Триптих из Убисија и фреске сликара Дамјана).

Поглавље ~~и~~ иконама Балканског полуострва (1) обухвата период до доласка Турака и обрађује значај уметничких центара Солуна и Охрида. Градови у којима је уметничка делатност дуже трајала и имала већи замах сачували су и збирке икона: Верија, Костур, Призрен и већа манастирска средишта, али, на жалост, репродукције икона из тих центара нису заступљене сем Дечана. Кључно дело прелазне епохе из XIII у XIV век представља икона апостола Матеја из Охрида, па је обрађују сва три аутора. Недостају репродукције охридских икона из XI века, а посебно је ваљало поменути светог Николу (са св. Василијем), који, по аналогији са св. Николом из Руског музеја у Лењинграду, потиче из позног XII века, као и иконе XIII века, Богородицу Одигитрију и прекрасну св. Вавару.

Ово поглавље има поднаслов: Солун, Охрид, Грчка у XIII веку, Србија. Аутори се баве питањем настанка већег броја икона, што је условљено потребама богослужења које условљава и нови облик иконостаса. Настанак српских икона доводи се посебно у везу с настанком култа нових светитеља Срба. Солун нема сачувану збирку икона, многе му се приписују, али ниједан од аутора не користи писани податак да је свети Сава у Солуну наручио велике иконе стајаћице — Христа и Богородице и поклонио их манастиру Филокалу у Солуну. Док се Хаџидакис задржава на мозаичким иконама Порта Панагије, не користи се могућност да су у Сопоћанима постојале можда баш мозаичке иконе лево и десно од улаза у олтар. Чини ми се да најаутентичнију слику о раним иконама XIV века пружају фреско-иконе у Богородици Љевишкој, вишеструко занимљиве, и то не само иконе Богородице и Христа већ и Христових „невеста". У коришћењу ових аналогија, и не само аналогија, чини ми се да није било довољно доследности, нити су довољно искоришћене могућности које је материјал пружао. Вероватно је неком забуном репродукција иконе светог Николе из Барија, дар краљице Јелене, дата у стању пре конзервације. Занимљиво би било видети и икону Богородице с Христом, пореклом из Светог Никите и др. Но, упркос овим примедбама, постоје увек објективне тешкоће, поглавље има посебне квалитете баш у овом начину презентације материјала у оквиру којег су одређени уметнички центри били одлучујући за формирање једног стила те ту државне, па ни националне границе нису много значиле.

Што се тиче икона из доба крсташких ратова које се чувају на Синају, у манастиру Свете Катарине и капелицама

појединих светаца — Вајцман скромно признаје да су само делом проучене (пронађено је око 2.000 икона). Он је издвојио материјал везан за цариградске радионице, затим дела која су радили итало-грчки мајстори из јужне Италије, сликари из Венеције и Француске. Вајцман још увек није одредио уметничке центре из којих су ови мајстори потицали. Врло су занимљива, посебно методолошки, испитивања аналогија минијатура из рукописа Мисала из Перуђе, Библије св. Луја из Париза и француских мајстора икона. Посебну групу икона чине оне иконе које су мајстори, дошавши из разних уметничких центара Запада, насликали на самом Синају, у Светој Катарини. Отуда долази до чудесног споја византијске традиције, иконографије и ликовних формула и западне уметности. На тај начин су створене нове иконографске целине, па су се на истој икони обрели византијски Деизис и светитељи омиљени на Западу. Ти мајстори нису могли да не оставе и неки печат средине из које су потекли. Француска школа се одликује посебном љупкошћу, мада то није прави израз, и типичним покретима Богородице и Јована апостола у Распећу. Она доноси нову осећајност, нове изразе туге: апостоли у Успењу Богородичином заклањају очи док плачу над Богородичиним одром, а њихова лица орошава киша светлости треперавог сјаја. Распеће са Деизисом и светитељима, око средине XIII века (сл. 211—214), показује различитост сликарског поступка у обради појединих глава чак и на истој слици.

На иконама на Синају венецијански сликар тежи реализму, чак и извесној карикатуралности ликова, мноштву детаља, на пример: икона Рођење Христово (по Вајцману, настала око 1256—58). По мом мишљењу, ова икона се стилски везује за Диптих из Берна и Хиландарски диптих с минијатурама — што Вајцман није поменуо. Ближи византијском схватању композиције је други венецијански сликар који је радио Силазак у ад. Он се исказао неуобичајено снажним линеаризмом у обради лица а нарочито косе, што прелази већ у манир и рутину, док је трећи сликар, далеко уздржанији, италогрчки сликар из Апулије (?). На његовим иконама светих ратника Ђорђа, Теодора и Димитрија и икони свете Катарине и свете Марине уочава се чврста моделација глава (као да су исклесане у дрвету) и недиференцирана одећа, потпуно површински обрађена, равномено обојена основном црвеном бојом — тако да се намећу сличности с пећинским фрескама у јужној Италији.

Ово је поглавље пружило драгоцен илустративни материјал, фине историјске и виспрене стилске анализе које олакшавају даља истраживања.

Поглавља М. Алпатова о староруским иконама садржи много занимљивих запажања и лепо сročених анализа једне брињантне есејистике. У излагању материје није примењен неки посебан метод ни историјски ни естетички, а често ни хронолошки. Међутим, за ширу публику ова казивања биће сигурно у великој мери привлачна. Избор репродукција не показује баш увек поуздан укус, а штампа је учинила да многе иконе изгледају горе него што у ствари јесу. И Алпатов не наглашава посебно удео Византије у стварању руске уметности, чак и кад помиње одређене објекте и личности, он више пажње поклања традицији и особеностима руског сликарског умећа. На једном месту Алпатов вели да је старо руско сликарство „једна од значајних појава у светској уметности јединствене и велике уметничке вредности".

Поствизантијску уметност, епоху стварања под Турцима, сразмерно опширно обрађују оба наведена аутора. Поједини текстови далеко надмашују све што се до сада о томе писало. Пратећи илустративни део, ретко се користи најновији материјал или ређе публикована дела, тако да је италогрчки материјал из Русије, где има драгоцених комада, управо релевантних за прелазну епоху, потпуно изостављен. Ми бисмо желели да видимо изванредно компоновану и сликану Тајну вечеру из старе српске цркве у Дубровнику, затим иконе из приватних збирки у Швајцарској, више икона са Патмоса. Рекла бих да није довољно наглашена разлика и однос савременог српског и италогрчког сликарства. Традиционалност првог доводи до опонашања узора старије уметности сматраних за непролазне вредности, чиме је континуитет Византије, захваљујући баш таквом односу, остајао трајан. Италогрчка струја изразила је синтезу користећи антично наслеђе и елементе композиције и боје италијанске уметности.

Поглавље о Лонгину Г. Бабић је брињантно написала: са финим осећањем за ликовне проблеме с којима се Лонгин сукобљавао и начине како их је решавао. Али се човек пита где је ту поп Страхиња, где чувени и даровити сликар Јован на чија су дела и личност бацила нову светлост изучавања З. Кајмаковића? Зар Козма није Јован, ако није, морало се рећи бар зашто. Зар велики сликар Дечанског распећа није вредан помена? Зар су и неки други мање познати сликари само провинцијалци које потпуно баца у сенку Ђорђе Митрофановић? Андрија Раичевић је само поменут! Знамо да постоје ограничења, али нам се чини да је, правде ради, могао да се скрати текст о Лонгину и посвети неки ред више другим сликарима.

М. Хаџидакис је поделио материјал на поглавља: Крит и Средишна Грчка. Систематски, по ауторима, по хронологији, појављују се позната имена сликара италогрчке оријентације са Андријом Рицом, на челу, који је „својим беспрекорном техником и оданошћу класицистичким тенденцијама послужио као узор следећим нараштајима". За хронологију дела и аутора коришћени су подаци из архива, преко којих, на пример, сазнајемо да је само у Ираклиону од 1453 до 1526. год. радило око 120 сликара. Они су се углавном оријентисали на портативно сликарство и имали су огромне наруџбине. Њихов стил се може карактерисати као „очигледдан еклектицизам, који се колеба између италијанског стила XIV—XV века и позног стила Палеолога". Једна од најлепших икона рађена у том стилу је Рицова икона Успења Богородице из друге половине XV века, сада у галерији Сабауда у Торину. То колебање између два стила у коме преовлађују италијански елементи нарочито у погледу ношње, сем Христа и Богородице, показује Дамаскинова икона Поклоњења мудраца (већ и сам назив теме је довољно речит) с краја XVI века. Доиста би било право задовољство ако би се у лику другог мудраца могао препознати сам аутор, као што је, претпостављао Хаџидакис. Поглавље се завршава иконом Т. Пулакиса "О тебе радујетсја" из последње деценије XVII века, сада у цркви Јована Богослова на Патмосу.

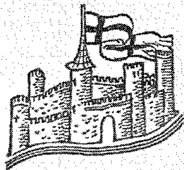
Теодора Воинеску обрађује влашке и молдавске иконе истичући традиционалност стила икона које су настале од краја XV до почетка XVI века. Иконе су изложене углавном хронолошки, а квалитет репродукција је готово најслабији у целој књизи. Нису изостављена ни поређења са оновременим зидним сликарством.

Напред су изречене неке критичке примедбе, али остаје чињеница да кад год је преовлађивао портативни материјал, увек су у обради запостављене фреско-иконе, а текстил једва да је и коришћен у смислу како је сугерисао Вајцман.

Ове примедбе, дакако, не умањују ни документарну, ни уметничку, ни научну вредност ове књиге, у коју су аутори уложили и своју велику љубав и своје велико знање. Књига остаје, за сада, незамењив приручник. Стално истицана потреба за већим бројем илустрација и репродукција новооткривених или конзервисаних икона подстиче на размишљање о великом пројекту — Корпусу икона — по поглављима који су у својој концепцији ове књиге понудили аутори с посебним освртом и на италовизантијске иконе из ранијих епоха, које у овој књизи нису посебно обрађиване.

Десанка Милошевић

БЕОГРАДСКА
МАРКО ПОПОВИЋ ТВРЂАВА



Марко Поповић

Београдска тврђава

Изд. Археолошки институт
у Београду

Београд 1982

стр. 239, са 53 фотографије
и 82 цртежа у тексту.

Историја грађења Београда, његова просторна трансформација у хронолошком распону од антике до XIX века, ограничена на његов нуклеус — данашњу Београдску тврђаву — до сада је била позната само фрагментарно. Политичка и економска историја града будиле су интересовање и раније, а тек у новије време су постале предмет обимнијег проучавања (Јованка Калић, *Београд у средњем веку*, Београд 1967; група аутора, *Историја Београда*, Београд 1974). Систематска археолошка истраживања, скромних размера, започета још 1948. године, прерасла су тек крајем шездесетих година у озбиљнији пројект, који од 1976. обједињује Археолошки институт у оквиру свог научноистраживачког програма за Београдску тврђаву. Дугогодишња истраживања предузимана на овом простору створила су услове за проучавање развоја тврђаве, града — насеља на овом тлу.

Аутор студије *Београдска тврђава*, археолог, дугогодишњи истраживач средњовековне епохе на овом простору, отворио је ново поглавље у историји Београда расветливши питање постанка, трајања и гашења београдских утврђења. Значај ове књиге не лежи само у ауторовом напору да осветли једно од виталних питања — стварање аутентичне слике изгледа Београда кроз епохе — већ она истовремено отвара могућност за даља истраживања у области грађења те, за нас тако важне, просторно-историјске целине. Обиље нових података добијених истовременим проучавањем материјалних остатака на терену, писаних и ликовних историјских извора, неспорно говори о исправном и једино могућем истраживачком поступку у овој области. Хронолошко одређивање настанка и преградње делова утврђења, археолошком методом, као и врло значајна критичка анализа историјских планова Београдске тврђаве, омогућили су аутору да изнесе своје гледиште о формирању те сложене структуре. Шири временски распон у којем тврђава егзистира суочио је истраживаче с многим проблемима којима се у оквиру досадашњих научних истраживања историје града није с подједнаком пажњом приступало. Обједињавање тако нехомогене грађе, која је, свакако, најисцрпнија за средњовековни и млађе периоде, представљало је изузетан напор, а исходи таквог истраживања морали су у појединим питањима остати отворени. Имајући све то у виду, констатујемо да се пред нама налази дело које заслужује детаљну анализу са различитих становишта. Будући да је суштина покренутог питања развој тврђаве као грађевинско-просторног остварења, ову студију ћемо посматрати у том светлу.

Изградња утврђења на платоу изнад река Саве и Дунава, његово вековно трајање у различитим историјским околностима — које су неминовно утицале на измену његовог грађевинског опуса — и препознавање историјских обнова на данас постојећем просторном моделу јесте централно питање које се покреће у студији. После уводног дела, у којем је дат исцрпан преглед извора и литературе, затим поглавља о одликама рељефа и његовим променама, питање настанка и развоја фортификације на овом тлу разматрано је у оквиру три главна одељка: „Антично и касноантично утврђење“, „Средњовековна утврђења Београдског града“ и „Бастиона артиљеријска утврђења Београдске тврђаве“. Прецизни хронолошки распони истакнути у насловима не подразумевају увек одређено историјско раздобље, већ су утврђени на основу грађевинског карактера утврђења. Тако, на пример, поглавље посвећено средњем веку обухвата и раздобље до краја XVII века, пошто тврђава — с мањим преградњама — задржава средњовековни изглед све до тог времена.

Време настанка римског легијског логора, његова позиција на терену и начин градње јесу предмет расправа у првом поглављу које обрађује питање настанка тврђаве. Убицирање трасе бедема, која обухвата много већи простор него данашња Београдска тврђава — делом захватајући и регулацију савременог града — засновано је на археолошком истраживању. Према досадашњим резултатима ископавања, одређене су му северозападна, североисточна и југоисточна граница, док је југозападна страница претпостављена. Време подизања римског утврђења (II век и прва половина III века) одређено је на основу до сада познате историјске грађе, нумизматичких налаза из те епохе на простору тврђаве, као и на основу грађевинских карактеристика фрагмената откривених бедема и кула. Разарање античког Сингидунума аутор везује за 441. годину и хунско освајање Подунавља.

Касноантичко утврђење VI века је, према истраживањима, захватало само део старог легијског логора, користећи његове бедеме. Претпоставка је заснована на вестима из историјских извора који говоре о подизању утврђења (Procopii opera, *De aedificiis*), али није потврђена археолошким налазима на досада истраженом делу тврђаве. Малобројни трагови насеља из VI века, констатовани на доњоградском платоу, не одређују ближе врсту и обим утврђења на брегу. У недостатку опипљивих грађевинских доказа постојања тврђаве у том периоду, аутор износи хипотезу према којој је касноантичка тврђава захватала северозападни простор некадашњег римског утврђења, заснивајући своје закључке на аналогним појавама обнове тврђава у истом раздобљу.

Најобимнији део књиге (друго поглавље) посвећен је средњовековним утврђењима Београдског града. О најстаријем средњовековном насељу у периоду од VI до осме деценије IX века на простору античког Сингидунума, нема вести у досада познатим писаним изворима, а ни предузета археолошка истраживања нису још дала позитивне резултате. Најстарији познати писани подаци о насељу на том месту потичу из краја IX века. Према археолошким испитивањима, најстарији културни слојеви из те епохе датују се у крај IX и почетак X века. Тај дисконтинуитет између касноантичког и раносредњовековног насеља М. Поповић оставља као отворено питање које би требало да реше будућа ископавања.

Словенско утврђење IX века такође није археолошки констатовано. Остаци насеља су пронађени на доњоградском платоу, поред реке. На основу аналогног материјала у оквиру ширег подручја, М. Поповић мисли да је ово утврђење — палисадног типа — могло бити лоцирано у оквирима касноантичке тврђаве, на њеном најистуренијем делу у западном углу, с насељем које се налазило на обали реке. „Слика затеченог касноантичког града“, сматра аутор, „вероватно је одражена у новом словенском топониму — имену Београда.“

За развој Београда у XI веку, истиче се у књизи, податке су дала најновија археолошка истраживања. Откривени трагови насеља обухватају простор поред реке, као и површину према залеђу — на југоисточној страни. Културни слојеви из XI и почетка XII века уз антички бедем указују да су били коришћени у XI а вероватно и у XII столећу (стр. 45). На основу тога аутор закључује да је Београд у XI веку (византијско гранично утврђење) поново у оквирима обновљеног касноантичког утврђења с насељем изван бедема.

Друга половина XII столећа изузетно је важна за градитељску делатност на тврђави. У том периоду — доба византијске управе за владе цара Манојла I Комнина (1143—1180) — према најновијим археолошким истраживањима, изграђено је прво средњовековно утврђење (тип византијског кастела) у западном углу Горњег града. Остаци утврђења су откривени дугогодишњим ископавањем. За датовање утврђења, поред историјских извора, послужио је и археолошки налаз чанкастог бронзаног новца који је кован у време цара Манојла I Комнина — „то значи да је изградња кастела могла да почне тек после 1143. године“.

Период од краја XII века и после повлачења Византије са овог подручја, па све до почетка XV столећа, испуњен

је мањим градитељским подухватима на ојачању одбране кастела. То је време када Београд постаје угарско-српско погранично утврђење, истиче аутор, издвајајући две етапе у развоју фортификације тога доба: период од краја XII века до средине друге деценије XIV века, и другу — све до почетка XV века. За прву етапу је карактеристично да утврђење задржава свој изглед из времена византијске управе (Београд у доба краља Драгутина), без доградњи, можда с мањим поправкама. За даљи развој средњовековног утврђења значајно је било време владавине краља Милутина. На основу археолошких ископавања и анализе извора, нарочито вести из повеље коју 1347. године угарски краљ издаје војводи Стефану Лацковићу (стр. 58) — да су Рашани изградили утврђење у Београду — М. Поповић закључује, после обимне расправе, да је у то време изграђен део утврђења према реци — Западно подграђе. Истраживања су допуњена и упоредном анализом новоподигнутих кула и бедема у оквиру српског градитељства XIV века, где аутор проналази несумњиве сличности са онима из Западног подграђа Београдског града.

Најзначајнији период у развоју средњовековних утврђења Београдског града јесте време владавине деспота Стефана Лазаревића, када Београд постаје српска престоница. Раздобље од 1404. до 1427. године испуњено је великом градитељском активношћу. Средњовековни град тада добија свој коначан лик — ,,утврђења изграђена за владе српског деспота, уз мале измене, кроз све касније епохе остала су основни брањени простор Београдског града". Проучавање развоја градске целине у тој епохи омогућили су, поред археолошких ископавања, и многобројни писани извори — драгоцени описи града (Константин Филозоф), као и путописне белешке очевидаца. Три битне етапе обнове и утврђења обележавају то време: обнова и доградња затечених утврђења, изградња утврђења Горњег града и спољних бедема Западног подграђа и изградња нових бедема Доњег града. Аутор разматра питање подизања, обнове и развоја Београдског града у XV веку кроз неколико посебних целина, међу којима су најзначајније: ,,Изградња утврђења", ,,Начин грађења и заступљена фортификациона решења", ,,Анализа система одбране Београдског града" и ,,Место и улога Београдског града у развоју српске средњовековне фортификације". Прва фаза обнове — реконструкција унутрашњег утврђења, у чијем је западном делу изграђен двор деспота Стефана, поправка постојећих бедема подграђа и изградња утврђеног пристаништа — датована је у прву деценију XV века. Највећи градитељски подухват тога времена свакако представља друга етапа радова, која обухвата зидање Горњег града и спољних бедема испред старијих обнављених утврђења. Поред одбрамбеног значаја, истиче аутор, ,,изградња овог утврђења означила је почетак процеса прерастања Београда од пограничног и стратешки важног утврђења у утврђени средњовековни град". Град је тада, са лакше приступачних страна, опасан двојним бедемима и рововима. Ту фазу обнове аутор датује у оквире ширег временског распона: од половине прве до краја друге деценије XV века. Последња етапа утврђивања Београда, изградња нових бедема Доњег града, није била завршена до смрти деспота Стефана (1427).

Просторну слику Београда у XV веку, према реконструкцији М. Поповића, заснованој на упоредном проучавању историјских извора и археолошке грађе, представља јак утврђен град са широким појасом насеља изван бедема. Према изведеним анализама, Београд у погледу своје грађевинске суштине задржава средњовековни карактер све до краја XVII века. Реконструкције мањег обима: ојачања двојних бедема (надградња спољног бедема), утврђивање градских улаза посебно брањеним утврђењима, адаптација средњовековног утврђења за одбрану ватреним оружјем, обележавају период од друге половине XV до краја XVII столећа.

Нови период у етапи преображаја Београдске тврђаве од средњовековног града у бастионо артиљеријско утврђење представља раздобље од краја XVII до XIX столећа. Велики број сачуваних планова и пројеката обнове тврђаве из те епохе (турско-аустријска управа) омогућио је истраживачу да издвоји такође три велике реконструкције Београдске тврђаве (прва, 1689—1717, друга 1717—1739. и трећа 1740—1791). Упоредном анализом расположиве грађе и сачуваних утврђења, кроз хронолошки врло детаљно сређене етапе, јасно је издвојен просторно-грађевински преображај тврђаве. Стари средњовековни бедеми су инкорпорирани у нове одбрамбене објекте, изграђене према савременим принципима бастионе артиљеријске фортификације.

У погледу одбрамбених моћи и изведених грађевинских захвата, посматрано у ширем контексту, истичу се два момента у развоју утврђења којима Београд достиже свој максимум: српски средњовековни град деспота Стефана Лазаревића и тврђава после завршетка радова 1736, који представљају ,,успео пример примене фортификационих решења Вобанове школе".

Закључком о гашењу тврђаве у XIX веку и коначном губљењу њеног значаја као одбрамбеног упоришта у XX веку, завршава се ова обимна студија.

При разматрању значајне књиге о развоју Београдске тврђаве као градитељског остварења — од њеног постанка до гашења у XX веку — посебну пажњу треба посветити методолошком поступку истраживања и неким резултатима тог процеса. Предмет изучавања је изузетно комплексан, јер је реч о просторној структури која по својој суштини покреће истовремено многа питања: од политичких, социјалних и економских околности у којима егзистира, преко грађевинско-архитектонских карактеристика, до њених просторних особености. Неки аспекти тог сложеног проблема су у студији *Београдска тврђава* детаљно проучени, док су неки само сагледани.

У средишту ауторове пажње није политичко-економска историја Београда, већ историја његовог грађења на простору данашње Београдске тврђаве. То се јасно уочава, јер су писани историјски извори коришћени за разрешавање градитељских подухвата, а не за анализу политичко-економских релација. Приоритет у оквиру изворне грађе свакако имају резултати извршених археолошких ископавања на том простору, који су истовремено и основ за доношење коначних закључака. Тако сагледаном проблему недостаје још један, врло значајан аспект: архитектонско-грађевинска анализа градитељског опуса. Таква констатација не умањује значај студије, али, с обзиром на сасвим мали простор посвећен тој истраживачкој компоненти, тешко је без одређене резерве прихватити сва понуђена решења.

У анализи просторног обима римског легијског логора, са остацима његових спољних бедема констатованим на северозападној, североисточној и југоисточној страни, док положај четвртог (југозападног) за сада није археолошки потврђен, дато је (план стр. 29) хипотетично решење. Одређивањем позиције тог претпостављеног правца истовремено је дефинисана и крајња страница утврђења, а тиме и основа логора. То би било сасвим прихватљиво уколико би позиција овог бедема била претпостављена на основу анализе аналогних утврђења, епохе, пошто су се она подизала по чврсто контролисаној схеми (нпр., уп. M. Morini, *Atlante di storia dell'urbanistica*, Milano 1963). У овом случају, аутор не даје аргумент за прихватање његовог предлога просторног решења (однос ширине и дужине утврђења). Тим пре што је габарит основе код свих објеката ортогоналан (типски објекти), тако да сам облик основе не нуди и решење димензија.

У разматрању позиције касноантичког утврђења Јустинијанове епохе, за које има врло мало археолошких доказа, а које је, према историјским изворима несумњиво постојало, аутор с правом сматра да је захватало део површине каструма. Претпоставља се да је било лоцирано на најбоље брањеном делу логора (план стр. 35), уз коришћење постојећих бедема, док је нов подигнут само са југоисточне стране. У оквиру постојећих бедема каструма, где се смешта ова тврђава, већ је из претходног поглавља споран његов југозападни бедем (хипотетичан). У даљој анализи се додаје још једна претпостављена траса утврђења, његова југоисточна страница, која се лоцира изван зидова Горњег града — ,,пошто испод овог средњовековног бедема нема трагова старијих фортификација" (стр. 34). У анализи није аргументовано зашто се она поставља испред бедема, а не, рецимо, у оквиру Горњег града. Тако постављено питање нема претензију да предлаже решења, већ само указује на дилему којој се читалац може наћи.

За византијски кастел (стр. 48 и даље), наводи се да је подигнут у временском распону од 1151. до 1165 (стр. 52). По својој просторној диспозицији, он се налази у делу некадашњег касноантичког утврђења које је, како нам аутор доказује, било коришћено у XI и првој половини XII века (стр. 44). Нови кастел, изграђен средином XII века, према својој основи на терену (план стр. 47), није користио бедеме претходне тврђаве, већ је њихова бивша траса (у том случају, сасвим порушена) пролазила средином кастела. Интересантно би било размотрити питање потпуне елиминације претход-

ног утврђења (XI век до средине XII века), које је, како се наводи, коришћено до средине XII века и изградње новог средином XII века, узимајући у обзир да су бедеми претходног, у тако блиском временском периоду, били до те мере порушени (могуће намерно рушење?). Шта се у том случају догађа са осталим деловима грађевинске целине која је коришћена све до средине XII века (план стр. 45)?

Анализа изградње бедема Горњег града, датованих у време деспота Стефана Лазаревића, изведена је на основу археолошких налаза и стратиграфије слојева (стр. 72 и даље). То утврђење је изграђено делимично на остацима старијих бедема античког утврђења (североистично и северозападни), југозападни бедем лежи на античком (стр. 75), а југоистични је подигнут на потпуно новој траси. У ранијим истраживањима југозападног бедема Горњег града (M. Popović, Arheološki pregled 16 (1974), 115—116), изнет је податак да су „у оквиру старијег средњовековног хоризонта (пре XV века) откривени остаци зидова местимично очувани само у негативу чија функција није јасна". Тај грађевински слој није поново разматран приликом анализе југозападног бедема у оквиру студије *Београдска тврђава*.

У одељку који говори о начину грађења утврђења Београдског града у XV веку (стр. 83—90), дати су детаљни описи бедема, кула и улаза, као и материјала коришћеног за изградњу, без улажења у њихову архитектонско-грађевинску суштину. Истраживачки метод је био усмерен на хронолошко одређивање фаза изградње — на основу анализе археолошких слојева. Архитектонска анализа сачуваних делова утврђења и детаља, као упоредни поступак у утврђивању изградње, обнове и реконструкције утврђења, није спроведена. Имајући то у виду, предложена решења — цртежи идеалних реконструкција бедема (Горњи град, стр. 76 и 77) и детаља (Источна капија Горњег града, стр. 89; Североистични бедем, стр. 27; кула VII, стр. 79; итд.) — нису резултати аргументованог истраживања архитектуре, већ имају илустративан карактер. Неке дескрипције архитектонских детаља нису довољно одређене. На пример, према опису капије Унутрашњег града, „улазна кула имала је испод нивоа *пролаза капије* једну просторију преко које се морало прећи при комуницирању са унутрашњим делом утврђења" (стр. 88; подвукла С. М. П.).

На плану Београда у XV веку (стр. 93), схематски је означена унутрашња градска структура, као и позиција насеља изван бедема. Иако предмет проучавања у овом случају није био архитектонско-просторни садржај унутар бедема, аутор га је — додуше, схематски — јасно индицирао. Према датој диспозицији, унутрашња урбана структура се концентрише централно остварујући слободан, неизграђен простор уз сва бедемска постројења, и то у Доњем граду, Горњем граду и Западном подграђу, док се у Унутрашњем утврђењу прислања уз зидове утврђења. Тако очигледна диференцијација у унутрашњој диспозицији указује на то да она нема само схематски значај. У том случају нису смела да изостану макар сажета објашњења. Питање унутрашње диспозиције средњовековног града у процесу његовог проучавања представља важан проблем (уп. Lavedan, Gutkind итд.), па претпостављена схема у тако егзактној студији обзиља (план стр. 93) мора имати одговарајући третман.

У делу студије који се односи на аустријско-турске управе у Београду, а нарочито у одељку о бастионо-артиљеријским утврђењима, методологија истраживања је била условљена расположивом изворном грађом. Обиље историјских планова је омогућило упоредну анализу ликовне грађе и остатака на терену. У том делу су примарни детаљни описи тврђавске диспозиције и архитектуре, али недостаје анализа њихових грађевинско-архитектонских карактеристика. При разматрању начина грађења капије Карла VI (стр. 176), аутор помиње „стилско решење капије", што је још један од неочекиваних начина примене уобичајене терминологије.

Низу мањих примедаба, које су изложене, може се додати и замерка у погледу доказног поступка. На много места у студији приликом разматрања важних проблема или појединости дате су референце у напоменама на следећи начин: „. . . истраживања М. Поповића — резултати нису објављени" (на пример, стр. 57, нап. 10) — те читалац заиста остаје у дилеми.

Студија *Београдска тврђава* Марка Поповића у овом тренутку представља значајан корак у хронолошком дефинисању настанка и развоја утврђења Београда. Она ће, свакако, бити и подстицај за наставак истраживања те важне просторне целине. Поједини закључци и разматрања, засновани на недовољно истраженим деловима тврђаве, вероватно ће бити предмет будућих научних расправа. Упркос доброј техничкој опремљености, књига је објављена без обавезног индекса, али то — на крају — не може битно умањити њену укупну вредност.

Светлана Мојсиловић-Поповић

Zographe

Revue d'art médiévale
No 14, 1983

Éditeur

Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Sommaire

Articles

Livres

Ова свеска штампана је средствима
Републичке заједнице науке СР Србије

Превод на француски: *Мара Кордић*
Лектор: *Александра Богдановић-Адамовић*
Опрема: *Драгомир Тодоровић*
Технички уредник: *Драгомир Тодоровић*
Коректор: *Мирјана Глигоријевић-Максимовић*
Штампа: Београдски издавачко-графички завод
Београд, Булевар војводе Мишића 17

YU ISSN 0350-1361
UDK: 7 (091)

